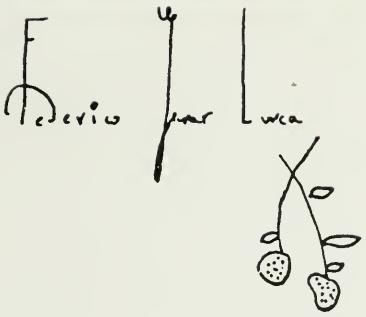
MESTER



Volume XV No. 1

Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XV SPRING 1986 NUMBER 1

Federico García Lorca
(1898-1936)

CONTENTS

TWO ESSAYS ON THE FIFTIETH ANNIVERSARY OF LORCA'S DEATH:

Lorca Studies: Into the Next Decade
Lawrence H. Klibbe 5

"¡Habrá sangre en Graná...!"
C. Brian Morris 7

ARTICLES

Algunas consideraciones sobre el discurso alienado en textos de García Lorca
Adriana Bergero 9

From *Dämonisch* to *Duende*
Elizabeth Bonning & Judy McInnis 32

El protagonista y la estructura dramática: Dos elementos inseparables en la dimensión trágica de *Bodas de Sangre*
Héctor R. Romero 38

Love and Death: Thematic Considerations on Lorca's *Diván del Tamarit*
Linda Britt 22

NARRATIVE AND POETRY

Despedida

H_2O

Estuvo aquí

Reloj

Poética

Juan Carlos Galeano 48

sábado y domingo
w. enrique lizárraga 53

Apuro del poeta
Edward J. Lazzara 68

REVIEW

Kattan Zablah, Jorge, Acuarelas Socarronas
Pedro S. Meléndez 69

CONTRIBUTORS 71

DIRECTOR
Kathleen Palatucci O'Donnell

EDITORIAL BOARD

Maria-Luiza Carrano	Krista Ratkowski Carmona
Willy Lizárraga	Edward J. Lazzara
Linda M. Willem	Adriana Bergero

Sheri Spaine Long

We are grateful for the assistance of Jennifer L. Eich and Olga M. González in preparing this volume.

ASSESSORS

Shirley L. Arora	Rubén Benítez
Eduardo Dias	Joaquín Gimeno Casalduero
Carroll B. Johnson	Richard Reeve

The Editorial Board would like to respectfully dedicate this issue to José Rubia Barcia and Stanley Robe.

We express our gratitude to the Graduate Student Association and Dean Herbert Morris, University of California, Los Angeles, for making this volume possible.

MESTER, at UCLA, appears semi-annually and publishes critical articles and book reviews in Spanish, Portuguese and English. Poetry and short stories are pubished in Spanish and Portuguese.

To be considered for publication, manuscripts should be typed double spaced and follow MLA style sheet. Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and *two* copies are required for all articles. The original of rejected articles will be returned on request, if sufficient loose postage accompanies the submission. Authors should send written notification that their article is not being considered by another journal or by a publisher.

Authors receive five complimentary copies of the issue in which their article appears.

Annual Subscriptions

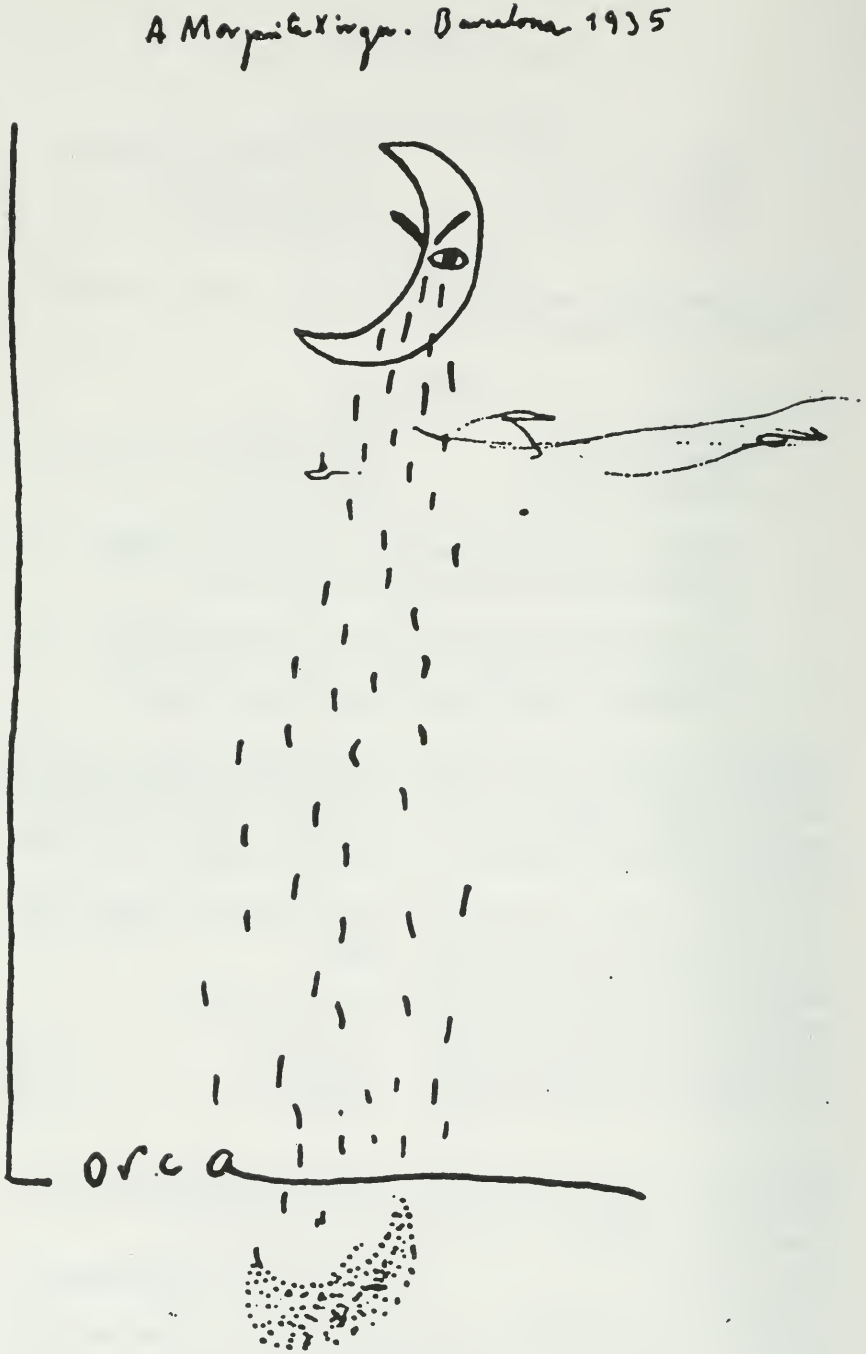
individual	$ 8.00
institutions	$14.00
students	$ 5.00

MESTER
Department of Spanish and Portuguese
University of California, Los Angeles
Los Angeles, CA 90024

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.

ISSN: 0160-2764
Copyright 1986 UC Regents
Art Composition: Adriana Bergero

The drawings and pictures printed in this issue are included in: David K. Laughran: *Federico García Lorca. The poetry of limits*
García Lorca: cartas, postales, poemas y dibujos. Edición, introducción y notas por Antonio Gallego Morell.



A Margarita Xirgu

Lorca Studies: Into The Next Decade.

Lorca's prophetic stance is often noted in his works so that, for this fiftieth anniversary of his death, an untimely death he predicted variously, a dip into the future may justify this brief commentary if not "far as human eye could see," at least toward the threshold of that frequently feared second millennium, namely into the next decade. Where may one encourage and expect the efforts of *lorquistas* at home and abroad and at whatever point in their careers?

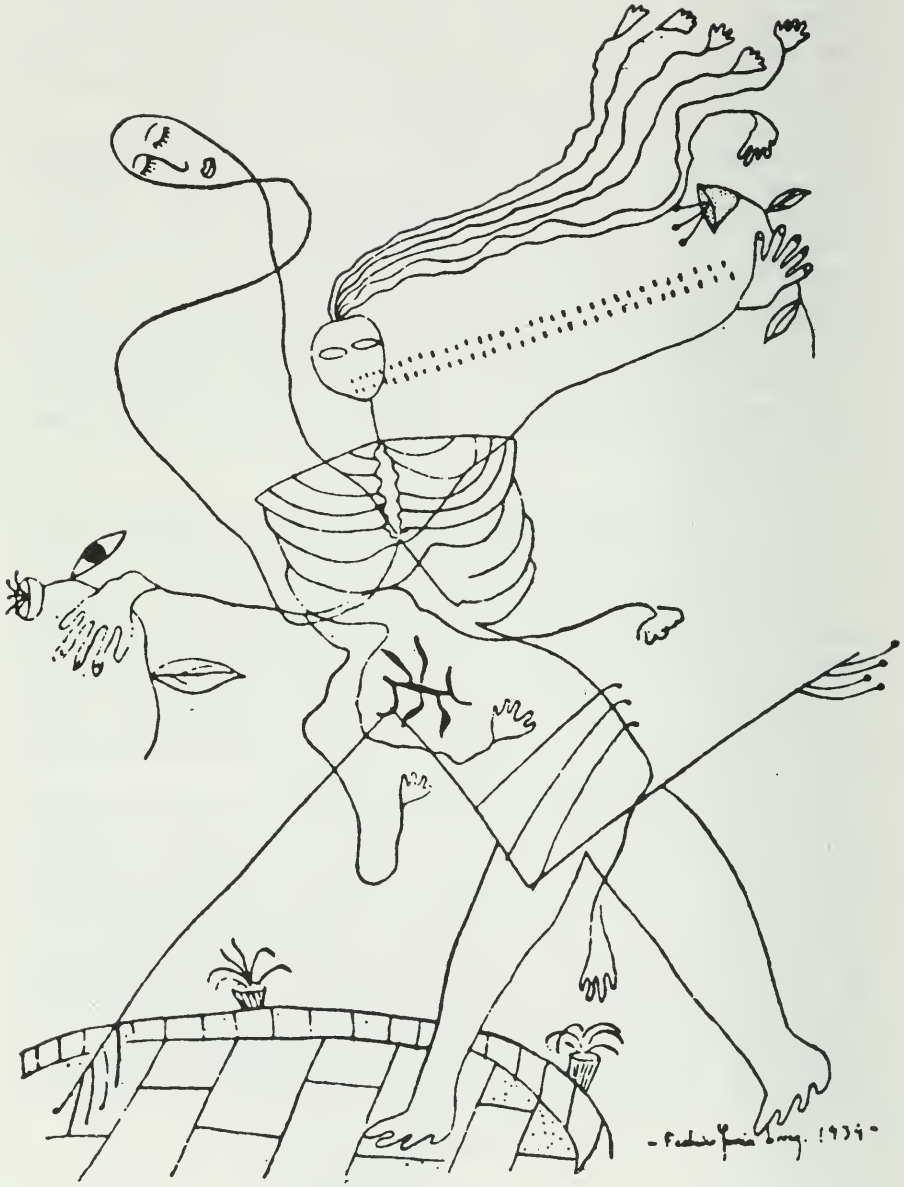
In these few lines, mention can be made only of three areas promising and needed for developments and investigations. *Poeta en Nueva York* will probably be considered Lorca's major success in terms of personal achievement, influence, and status. The manuscript problems, with the early texts of Bergamín and Humphries as well as variants in the family archives, have received attention from Eisenberg and Martín, but the book is still an issue of much contention. Critical evaluations of these poems have gathered momentum in the last five years with books by García-Posada, Predmore, and Craige. The play that is increasingly of interest is *Doña Rosita la soltera* which blends a Spanish ambience with themes encountered in Lorca's counterparts, Chekhov and O'Neill, unlike the so-called three "rural tragedies" with Peninsular, specifically Andalusian settings, although this theatrical trio will always remain in a forefront of popular and critical appeal.

A great deal must be done in the matter of authoritative and accurate editions in addition to the indispensable publications of Laffranque and Belamich in France; and Lorca studies owe much to all the French investigators not only before the change of Spanish regime in 1975 but certainly also up to the present. A reprinting by Aguilar of the twenty-first edition of Lorca's *Obras completas* (1980) which appeared in a very limited number of copies, almost impossible to locate even in academic libraries, is clearly a requirement. Those latest two volumes with the lack of good proofreading like all their predecessors since 1954 are still basic holdings for texts and research. Hernández and Maurer are providing editions and the correspondence, and their endeavors show Lorca's brilliance and personality during all the periods of his life.

The exciting development for the future is the establishment of the *Fundación Federico García Lorca* with a center in Granada and in Madrid under the directorship of Manuel Fernández Montesinos García, the nephew and executor of the Lorca estate. It has been impossible to give deserved recognition to other Lorca students, no less important than the ones indicated previously; but this international group, i.e., Martínez Nadal, Menarini, Siebenmann, and Anderson, should be able to convene at intervals at the center. There are likewise plans for a *Boletín*, a journal devoted to articles, news items, reviews, and with general information about membership and activities of the proposed Foundation.

At any rate, it will be curious to check the progress of these views the next time around—after another ten years for the sixtieth anniversary of Lorca's death.

Lawrence H. Klibbe, New York University.



Death

"¡Habrá sangre en Graná...!"

The demonstrations that took place in Granada in February 1919 against the *cacique* Juan Ramón La Chica Mingo claimed the lives of three people; the drunk who staggered through the streets shouting "¡Habrá sangre en Graná...!" could never have foreseen how much blood would be shed in that city in 1936, nor that one of its victims would be Federico García Lorca. He could not have known either that the young poet, although he locked himself in his house during the disturbances, listened to the reports shouted toward his balcony by his friend Manuel Angeles Ortiz. Violence is a powerful current in Lorca's work, yet the fascination it exercised on him was as oblique and indirect as absorbing from inside his house the bulletins of Angeles Ortiz, who recalled unequivocally that "él participó y siguió los sucesos con interés."[1] Lorca rarely sets an act of violence directly before us; it usually precedes the poem or takes place offstage. Literature, particularly of the nineteenth and twentieth centuries, is full of brutal fantasies, and John Fraser is right to designate as "a species of violator... of the body's sanctity" the artist who drew *Los Desastres de la Guerra* and the novelist who in *Germinal* narrated the wrenching-off of a dead man's genitals.[2] Photographs of the rudimentary film sequence Lorca devised in 1918 under the title *La historia del tesoro* show that he reserved for himself the role of heroic guardian of the treasure, who, prostrate on the ground with a dagger on his chest, anticipates the valiant end of the similarly outnumbered Antoñito el Camborio.[3] Although he states in *Poema del cante jondo* that "Por todas partes / yo / veo el puñal en el corazón" and recounts starkly

> Que muerto se quedó en la calle
> que con un puñal en el pecho
> y que no lo conocía nadie,

we never see that dagger entering the heart. Perlimplín shows Belisa "el puñal clavado en el pecho," but he had rushed offstage in order to plunge it into his breast. In his playacting, the *zapatero* threatens boastfully to administer "diez puñaladas certeras" at targets specificed with waggish care ("cuatro en la región lumbar, / una en la tetilla izquierda...") while offstage the quarrel between two rivals for his wife's favors provokes "un grito angustiado y fortísmo," whose source we are not allowed to see; it is the appropriately dressed Vecina Negra who looks through a window and informs us that "¡Se están cosiendo a puñaladas por culpa de esa mujer!" In the same way, we have to visualize the action that makes Amargo cry "¡Ay yayayay!" at the end of 'Diálogo del Amargo', the gesture that accompanies the emphatic reply "¡Así!" in 'Asesinato' (from *Poeta en Nueva York*), and the thrusts that elicit "dos largos gritos

desgarrados" offstage in *Bodas de sangre*.

Visually too, Lorca sidesteps the direct description of violence; he so dazzles us with the sunlight flashing on the blades in 'Reyerta' (from *Romancero gitano*) that he never shows the knife penetrating the victim's flesh, and blood has already congealed as "una granada en las sienes" in the same way as it coagulates into "Trescientas rosas morenas" on the shirtfront of the dying protagonist in 'Romance sonámbulo'. Violence is as unavoidable in Lorca's works as it is in real life, and his refusal to savor what Lautréamont called "les délices de la cruauté" sets him outside a vigorous literary fashion sustained in France by Louis Aragon and Benjamin Péret and in Spain by Vicente Aleixandre and Agustín Espinosa; that refusal makes his accounts of murder and mutilation into singularly sober documents of the instinctive savagery that, displayed by the Civil Guard in his 'Romance de la guardia civil española,' was to leave Rosa la de los Camborios groaning at her door "con sus dos pechos cortados / puestos en una bandeja." John Fraser's contention that "To involve oneself with violence can indeed compel one into thought about oneself and man and society" is painfully relevant to Lorca, whose constant recording of brutal or lethal acts in poems and in plays establish him as a witness — and ultimately a victim — of the murderous impulses that respect no frontiers and recognize no distinctions of class or talent.[4]

C. Brian Morris
University of California, Los Angeles

---

[1] See Antonina Rodrigo, *Memoria de Granada: Manuel Angeles Ortiz. Federico García Lorca* (Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1984), pp. 153-57.

[2] John Fraser, *Violence in the Arts*, Illustrated paperback edition (Cambridge: University Press, 1974), p. 112.

[3] Antonina Rodrigo, *Memoria de Granada*, pp. 189-90; the photographs are inserted between pages 192 and 193.

[4] Fraser, *Violence in the Arts*, p. 110.

Algunas consideraciones sobre el discurso alienado en textos de García Lorca

Al recordar a Baudelaire, Octavio Paz insiste en que "cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción, esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra... El lector repite el gesto del poeta: la lectura convierte el poema del poeta en el poema del lector"[1]. El sentido del texto, entonces, no surge sino a partir de la memoria de cada lector; a su vez en la transtexualidad, territorio de intersección de otras lecturas, "verdadero cruce y estallido de discursos"[2], éstos se asocian, se olvidan o se afirman entre sí; es el mayor grado de comunicación y diálogo entre textos y la operación más integral en la relación lector-autor. En el presente trabajo se seguirá una trayectoria intertextual analizando algunos aspectos del discurso en obras lorquianas tanto dramáticas como poéticas.

Uno de los discursos más frecuentes en las obras de García Lorca es aquél que remite a la representación del orden: "Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa" (*Yerma*, Juan, 57), "el barco sobre la mar y el caballo en la montaña" (Romance Sonámbulo), "la acequia en su sitio, el rebaño en el redil...la luna en el cielo y el hombre con su arado" (*Yerma*, Víctor, 63). Si la correspondencia en la distribución espacial separa y ordena el universo físico, un tipo de estructuras semejante remite a la distribución actancial que controla y limita los roles humanos: "Hilo y aguja para las hembras, látigo y mula para el varón" (*La casa de Bernada Alba*, Bernarda, 15), "Tiene hijos la que tiene que tenerlos" (*Yerma*, coro, 41).

De acuerdo a Julia Kristeva, los anteriores son enunciados actualizados a partir de procedimientos de verosimilización: la verosimilitud (apariencia de coherencia) de la correspondencia sintáctico-lógica se afirma y ratifica en el caso de los ejemplos anteriores, en la linealidad retórica del paralelismo; "cómplice de la convención social y de la estructura retórica, lo verosímil sería más en profundidad cómplice del habla: todo enunciado gramaticalmente correcto sería verosímil"[3] (aunque no necesariamente exprese la "verdad").

Alejado ya de su referencia con lo real, lo verosímil será "un segundo grado de la relación simbólica de semejanza"[4]. La "verdad" enunciada por este tipo de discurso ha perdido el primer grado de semejanza (discurso-lo real) y se articula únicamente en el segundo (discurso-discurso).

Lo que expresa tanto el Coro en *Yerma* como los demás personajes que tienen funciones contractivas y admonitorias es lo verosímil, la

verbalización de la convención comunitaria. Actualización del habla que se da el lujo de doble-afirmarse en la coherencia sintáctica y en la vigencia de lo retórico, estas frases hechas "expresan una verdad establecida, sentencias o normas de comportamiento acertadas por aceptadas, aceptadas por la mayoría porque son aceptadas por la mayoría y evocadas a causa de esta validez"[5]. Estos operadores de universalidad marcan el discurso a través de fórmulas fijas e inmovilizadas por el estilo gnómico de la sentencia: "La calle es para la gente desocupada" (*Yerma,* Juan,20), "la que quiere honra que se la gane" (*Yerma,* Coro, 45), "que pague lo que debe" (*CBA,* Martirio, 66), "que pague la que pisotea su decencia" (*CBA,* Bernarda, 65). Este discurso no sólo marca la perfecta correlación causa-efecto (elección —► recompensa o castigo), sino que desde su enunciación radicaliza la experiencia de la realidad e instaura los límites de lo "normal".

La representación de la realidad que hacen tanto el Coro como Bernarda o Juan, "supera" las circunstancias y contingencias individuales de la propia enunciación: no interesa lo particular (desde lo que surge), sino lo universal (que impone y a lo que aspira); no interesa que

"Los olivos subían
y el río bajaba.
(Solo yo me perdía
por el aire)."
"Canción desesperada"

La expresión de lo particular (el yo-autor) se autoreduce/censura al paréntesis: lo absoluto de lo verosímil jerarquiza las prioridades.

La neutralidad sin rostro del Coro de lavanderas de *Yerma* (que lavan/purifican), da cuenta de un universo armónico que tiene garantizada su autogeneración a través de una automática correlación institucionalizada por lo verosímil:

"Por el monte ya llega
mi marido a comer.
Él me trae una rosa
y yo le doy tres."

"Por el llano ya vino
mi marido a cenar.
Las brasas que me entrega
cubro con azafrán."
(*Yerma,* 51)

Pero como toda afirmación es "antes que nada una vasta serie de negaciones"[6], la afirmación de una realidad tan absoluta, ordenada y lógica, también significa la negación del conflicto: palabra y silencio conviven en "presencia" en la actualización del enunciado. Si por un lado lo verosímil celebra el orden lógico, por otro oculta la contradicción: "Aquí no pasa nada...y si pasara algún día, estate segura que no traspasará las paredes" (*CBA,* Bernarda, 59).

Bernarda quiere "buena fachada" (*CBA,* 73), Juan quiere "vivir en paz" (*Yerma,* 57). Los dos personajes cumplen funciones contractivas orientadas "contra" la palabra, el movimiento y el deseo: "Calla"

(*Yerma*, Juan, 19-20-80-81-79), "Vamos a dejarnos de conversación" (43), "Calla. Demasiado trabajo tengo en oirte" (20), "Deja (de hablar)" (79), "¿Has acabado (de hablar)? (17), "Silencio" (*CBA*, Bernarda 9-56-91), "Obrar y callar a todo" (57), "A callar he dicho" (91), "¡Calle Ud. madre!" (32), "¡Silencio, silencio he dicho" (91). En "Romance de la Guardia Civil Española" los guardias civiles "Jorobados y nocturnos/ por donde animan ordenan/ silencios de goma oscura/ y miedos de fina arena".

El silencio se convierte en "opción" necesaria ["De estas cosas no se puede decir nada" (*Yerma*, Vieja, 32), "No me hagas hablar más, no quiero hablar más" (35)] y la palabra se convierte en peligrosa ["Calla y no me hagas hablar, que si hablo se van a juntar las paredes" (*CBA*, Martirio, 55), "Agradece a la casualidad que no desate mi lengua" (63). Cuando verbaliza el conflicto ["Parece que todo el campo puesto de pie me enseñara sus críos tiernos y (pero) yo siento como dos golpes de martillo aquí" (*Yerma*, 63)], cuando enfrenta la contradicción entre el orden de lo verosímil y el registro de lo particular (el desear, el poder), la palabra molesta y es censurada: "No maldigas. Está feo en una mujer" (*Yerma*, Juan, 42), "No me gusta lo que dices" (María, 63)]

Si enunciamos el conflicto, lo denunciamos; si lo verbalizamos, se hace evidente. Pero si como en el procedimiento de la Verbo-creación divina del Génesis, la realidad sólo comienza a existir a partir del Verbo, a partir de ser nombrada, entonces bastará no nombrar el conflicto para que éste y su contradicción no existan. Cuando los personajes o las voces contractivas de las obras de Lorca ordenan el silencio, están negando el conflicto y creen estar extinguiéndolo de la realidad y salvando a ésta en su versión más lógica y absoluta. Como recordar es una operación simultánea a olvidar, la memoria y las convenciones colectivas que se encarnan en Bernarda, Juan o el Coro, seleccionan y recortan la realidad (recuerdan y olivdan), crean una ficción de la ficción de la realidad, como antes se creara el discurso del discurso. En la restauración del orden en "Romance Sonámbulo" (expresado en "El barco sobre la mar y el caballo en la montaña"), no hay ningún lugar reservado al recuerdo, a la muerte o al deseo; en el enunciado anterior, lo verosímil "olvida" el conflicto y recurre a la anáfora para insistir en lo universal.

Algo parecido ocurre en "Reyerta". En pleno territorio expoliado por la muerte, "sangre resbalada gime/ muda canción de serpiente". Las múltiples voces/versiones de los muertos (canción de serpientes), son censuradas (mudas). El registro de la realidad desde el código de lo verosímil se encargará de simplificar/unificar/tergiversar la experiencia:

"Señores guardias civiles
aquí paso lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses".

La voz oficial del Juez, ha manipulado de tal manera la verbalización de la experiencia, que el enunciado que la representa la reduce al sosiego de la costumbre y a la vez la circunscribe a una versión única. Si por un lado la retórica se vale de la deíxis ("siempre") para neutralizar la tragedia (aquí pasó *lo de siempre*/ aquí no pasó *nada*), por otro lado abole el tiempo, la Historia y por lo tanto la contradicción. La voz oficial de lo verosímil afirma e instaura la "costumbre", cuyo absurdo no es cuestionado gracias a la misma operación de universalización que subyace en la aceptación de las frases hechas: verdades acertadas por aprobadas, hechos tolerados por repetidos y repetidos por tolerados.

Discurso alienado y alienador ["bajo el signo de la alienación, cada uno de los aspectos de la realidad está sometido a la falsificación y a una descripción parcial que sólo puede perpetuar la alienación y profundizarla porque la disimula y la disfraza aún más"[7]]; enunciado que perdió su referencia primigenia con la realidad y que seguirá condenado a representar, seleccionar y combinar no a partir de ésta, sino a partir de sí mismo. Así, las palabras y las cosas no coinciden, el lenguaje no comunica ["Conmigo todos se vuelven medias palabras, gestos. Nadie dice nada" (*Yerma*, 35)] y en vez de ser vehículo capaz de representar la realidad, se transforma en un obstáculo alienador de nuestra percepción.

"Un pájaro tan solo
canta.
El aire multiplica.
Oímos por espejos."
"Réplica"

Oímos por espejos, como pensamos y hablamos con la intermediación de enunciados lógicos (pero incuestionablemente absurdos). Vemos la realidad desde la distorsión (especular) de lo verosímil social-linguístico.

Si la costumbre de las frases hechas se institucionaliza a sí misma, inaugura también el tiempo afixiante de la repetición, el mismo tiempo agustiniano que tanto sobresalta a Martirios: "Las cosas se repiten. Yo veo que todo es una terrible repetición" (*CBS*, 23). Al abolirse la Historia, se abole la contradicción: si la costumbre se opone a la sorpresa [en la ciudad de los gitanos, "el viento vuelve desnudo/ la esquina de la sorpresa" (Romance de la Guardia Civil Española)], se afirma en cambio en la resignación: "Es todo lo mismo. Las mismas ovejas tienen la misma lana" (*Yerma*, Víctor, 67), "Que más da" (*CBA*, Magdalena, 24). Si la sorpresa se emparenta con lo heterogeneo y plural ("La ciudad libre del miedo/multiplicaba sus puertas" RGCE), la resignación se asocia a la obediencia: una unidad sin sobresaltos. La "obligación" de elegir del hombre se materializa aquí en una aparentemente única alternativa: "Lo importante en este mundo es dejarse llevar por los años...así tendrás felicidad" (*Yerma*, Vecina, 73). Otra voz contractiva advierte:

"Soledad: lava tu cuerpo
con agua de las alondras
y deja tu corazon
en paz, Soledad Montoya."
"Romance de la pena negra"

La misma paz anhelada por Juan/Bernarda/Poncia/el Coro/la Voz oficial, está garantizada por las operaciones de tapiar/encerrar/silenciar/separar/olvidar/repetir: "En ocho años que dure este luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo" (*CBA*, Bernarda, 14). Tapiar-encerrar (negación del movimiento, de la búsqueda), silenciar-separar (negación de la palabra y del "otro" como interlocutor), olvidar-repetir (negación de la Historia).

Así no es casual que el mismo enunciado que representa el orden de la realidad desde el punto de vista de lo verosímil, reaparezca emparentado con la muerte; es el yo-poético del autor el que los vincula:

Si muero
dejad el balcón abierto.

El niño come naranjas
(Desde mi balcón lo veo).

El segador siega el trigo
(Desde mi balcón lo siento).
"Despedida"

La anulación del tiempo puede también observarse en la detención de la progresión de la historia o de la acción; por ejemplo en *Yerma*, ciertas recurrencias detienen el avance de la diégesis: en el Acto I cuadro I Yerma habla alternativamente con Juan, María y Víctor; en el Acto II cuadro II se repiten las secuencias: Yerma habla con Juan, María y Víctor; en ambos casos, Yerma canta (destinario: el público en ambos actos) entre la salida de Juan y la entrada de María; en los dos cuadros, Víctor llega a la escena haciendo una misma pregunta y tanto él como Juan y María entran por las mismas puertas. Pero el primer cuadro ocurre "a los dos años y veinte días de casados" (Yerma, 25), mientras que el segundo se desarrolla a los "cinco años de casados" (Juan, 59). Entre las dos escenas hay un tiempo diegético de tres años que corresponde a la espera de Yerma por la realización de la virtualidad de su sueño inicial: un niño. Sin embargo los diálogos de Yerma con Juan y con María de uno a otro extremo de esa espera, repiten secuencias exactas:

ACTO I		ACTO II
"Cuando los hombres se ponen enjutos, se ponen	Legitimación del orden	"Ya conoces mi modo de ser: "Las ovejas en el

fuertes como el acero" (Juan, 17)	por medio de frases hechas	redil y las mujeres en su casa" (Juan, 57)
"A mí me gustaría que fueras al río y nadaras." (Yerma, 18)	Verbalización del conflicto entre deseo-realidad	"Quiero beber agua y (pero) no hay vaso ni agua, quiero bordar mis enaguas y no encuentro hilos" (Yerma, 60)
"No me repitas lo que dices" (Yerma, 20)	Repetición (pérdida de la capacidad dialógica)	"No lo repitas" (Juan, 56). "¿No me has oído decir esto siempre?" (Juan, 57).
"Conozco mujeres que no tiene hijos y viven felices...así" (Juan, 19)	Resignación/ Negación de la búsqueda	"En último caso debieras resignarte" (Juan, 59)
"Sabes que no me gustaría que salgas. Estás mejor aquí" (Juan, 20)	Represión	"Quiero verte en esta casa cerrada ¡y cada persona en su casa" (Juan, 60)

Canción
(Yerma)
no aceptación
del orden-resignación.

Los personajes no dialogan, las palabras ya no los comunican y por el contrario "detienen" la progresión de la acción, "retienen" a Yerma que durante el tiempo que incluye estos dos cuadros, no "busca" fuera del deseo. La repetición de secuencias anula nuevamente el tiempo y la historia; la palabra sigue siendo usada para detener/retener.

Mientras Yerma dice "Estoy harta de tenerlas (manos de madre) y no poder usar en cosa propia" (*Yerma*, 63), Adela se lamenta: "No me acostumbraré. No quiero estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras. No quiero perder mi blancura en estas habitaciones" (*CBA*, Adela, 29) y Soledad Montoya dice: "¡Qué pena!. Me estoy poniendo/ azabache carne y ropa/ ¡Ay mis camisas de hilo!, ¡Ay mis muslos de amapola!" (RPN).

El discurso de los personajes cuyas funciones son expansivas (desear-/soñar/buscar/multiplicar/hablar), refuta el tiempo de la repetición a

través de construcciones que expresan su inconformidad con las condiciones del presente eternizado de lo verosímil; la carencia y el deseo se manifiestan por medio de condicionales y subjuntivos: "Quisiera oirte contento" (*Yerma*, 18), "Yo me iría muy lejos" (67), "Si yo pudiera dar voces" (77), "Ella quisiera bordar/ flores de su fantasía" (Monja gitana), "Me gustaría segar para ir y venir" (*CBA*, Adela, 48), "Si yo pudiera mocito/ ese trato se cerraba./Pero yo ya no soy yo/ ni mi casa es ya mi casa" (Romance Sonámbulo).

Rayos, truenos (*CBA*, 79), tormentas (*CBA*, 56), cuchillas (*CBA*, 57), pulsos de caballo (*Yerma*, 79), granadas de angustia (*CBA*, 56), golpes de corazón (*CBA*, 79), dan cuenta de una realidad a punto de estallar. El discurso expresa el conflicto a través del contraste; "Las navajas de Albacete/ bellas de sangre contraria/ relucen como los peces" (Reyerta), "El caballo garañón estaba en el centro del corral, ¡blanco!, doble de grande, llenando todo lo oscuro" (*CBA*, 75).

Si la resignación es obedecer, desear es trangredir. Una vez que se instaura la prohibición, se abre la posibilidad de la secuencia de la transgresión. Lo fantástico aparece siempre vinculado al "conflicto entre lo real y lo posible" [8], denuncia la disparidad de lo real y "plantea la ruptura de lo verosímil como sistema de sentidos y referencias"[9]. Si lo verosímil se adueña de la lógica sintáctica + retórica convirtiéndose en gramatical, entonces lo fantástico sería lo "agramatical".

En la oposición presente/ausente, los personajes de Lorca reproducen la relación catoptromántica tan usada por Borges: unos a otros se definen en la exclusión. Aquello que constituye el infierno para Adela|Yerma|Soledad|gitanos, es la paz para Bernarda | Juan | la voz | la Guardia Civil. El sueño de unos es la vigilia de los otros; la visión invertida del espejo tensiona un mundo donde el mejoramiento de unos[10] (búsqueda | diálogo | deseo), implica la degradación de los otros (estatismo | silencio | resignación) y viceversa. La búsqueda de Soledad Montoya [Vengo a buscar lo que busco/mi alegría y mi persona. "RPN] se relaciona con la identidad, que es la contrapartida de la alienación de Bernarda ["Las cosas no son nunca a nuestro gusto" CBA, 60] o de la Loca ["Todo el día he de estar haciendo lo que no me gusta" *Yerma*, la Loca, 38].

Meta-realidad de discursos que suplantan o tergiversan la realidad, el resultado es un inexorable proceso de disociación entre el querer y el hacer, entre el deseo y el deber, a la vez que la pérdida dé conciencia de lo particular-individual:

¿Mi corazón
es tu corazón?.
¿Quién me refleja pensamientos?.
¿Quién me presta
esta pasión
sin raíces?.

¿Por qué cambia mi traje
de colores?
.....
¿Hermano, eres tú
o soy yo?
¿Y estas manos tan frías
son de aquél?
Me veo por los ocasos
y un hormiguero de gente
anda por mi corazón.
"Confusión"

En *La casa de Bernarda Alba*, Martirio dice "Yo hago las cosas sin fe, pero como un reloj" (*CBA*, 22), mientras Magdalena se lamenta de que "ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen" (*CBA* 48,). En el discurso de Martirio y Magdalena, ellas están excluídas ["yo no soy yo, soy un reloj"] o ["(yo) (mis ojos) no son míos"], del mismo modo en el que en el discurso verosímil de las frases hechas, la realidad no era enunciada desde el Yo del hablante, sino a través de construcciones impersonales o de la tercera personal gramatical. Lo ajeno|alienado desvincula entonces al que habla con lo que dice: como la realidad es puesta afuera y lejos porque es enunciada desde lo universal/repetido/impersonal de la frase hecha, no puede haber coincidencia con lo particular/individual del hablante; los personajes y el poeta no son ellos mismos, sino una confusión metonímica que se desentiende del Yo. Sin embargo cuando un personaje como Soledad Montoya habla, en su discurso hay rotunda afirmación del Yo, a la vez que una nítida correspondencia entre acción y deseo: m la afirmación de su identidad ["Vengo a buscar lo que busco/mi alegría y mi persona"].

En este mundo fragmentado y tergiversado en espejos, el deseo y la imaginación parecen convertirse en los recuperadores del sentido de una mejor conexión del hombre con la realidad: "Imagination envisions the reconciliation of the individual with the whole, of desire with realization, of happiness with reason".[12]

En un interesante estudio acerca de la internalización del tiempo, Erwin Straus advierte que cuando una persona alarga la mano para coger algo, el acto de alargar la mano plantea ya el futuro, el acto mismo de alargar la mano está en el futuro[13]; la "búsqueda" sería entonces territorio pleno del futuro, escape del presente, tiempo, Historia y contradicción que se echan a andar.

Lo que el discurso de lo verosímil "teme" del discurso de lo fantástico es su imprevisibilidad; lo que los personajes portavoces de lo verośimil temen de los potadores de lo fantástico, es verse reflejados en ese espejo catoptromántico. Mientras Yerma quiere un niño (fecundidad/multi-

plicación/otredad/historia), Juan está bien "estando solo y sosegado" (Yerma, 19) (unicidad/soledad/presente ahistórico); mientras Soledad busca (movimiento) la Voz la detiene (estatismo). Pero mientras lo verosímil intenta unificar/homogeneizar/universalizar la realidad, los personajes del discurso de lo fantástico operan de modo contrario: multiplican/plantean la variedad/particularizan y hablan; todos ellos son "hacedores" de una realidad paralela, sutitutiva de la de lo verosímil: los gitanos "en la fragua / forjaban soles y flechas" (RGCE), "levantan por distraerse / glorietas de caracolas / y ramas de pino verde" ("Preciosa y el aire"), y le regalan a San Gabriel un traje en cuyo "chaleco bordado / grillos ocultos palpitan" ["San Gabriel. (Sevilla)"]. El caballo ya no está más sobre la mar: grillos palpitan en el bordado gitanode un chaleco, metonímicamente cerca del corazón.

La naturaleza de lo creado por los hacedores es otra diferente a la previsible y lógica planteada por el discurso verosímil. La monja gitana quiere bordar lentejuelas, lunas y azabache "en el mantel de la misa" (La monja gitana") e imagina "¡Qu´ llanura empinada / con veinte soles arriba / ¡Qué ríos puestos de pie / visilumbra su fantasía!". El producto de su imaginación se parece mucho a un cuadro de Magritte: llanuras y ríos verticales, multiplicación de soles contituyen la reversión de la realidad de lo verosíil.

En "San Rafael. (Córdoba)", dos niños "aprendices de Tobías / y Merlines de cintura / para fastidiar al pez / en irónica pregunta / si quiere flores de vino / o saltos de medialuna". Lo fantástico plantea formas inéditas de la realidad ["Imaginar, descubrir, llevar nuestro poco de luz a la penumbra viva donde existen todas las infinitas posiblidades, formas y números."[14]], implica la multiplicación y la sorpresa. Como la ciudad de los gitanos y los niños—Merlines, la imaginación está "libre del miedo" y destendida del código de lo verosímil; su clave es la polisemia de la ironía y una combinatoria inédita.

Pero pez se encargará de "dar lección de equilibrio / de solitaria columna" ["San Rafael. (Córdoba)]. Sobre la "agramaticalidad" de lo fantástico se superpondrá el discurso lógico que legitimiza el castigo a la transgresión: "Caballo que se desboca / al fin encuentra la mar / y se lo tragan las olas" (RPN) (ver[3]).

En "Romance de la Guardia Civil Española", la entrada de la Guardia devuelve / ordena el miedo a la ciudad, anula el tiempo ("los relojes se pararon"), incita a la autocensura ("el cognac de las botellas / se disfrazó de noviembre / para no infundir sospechas"), adormece los caballos y siembra hogueras "donde joven y desnuda / la imaginación se quema". Y no sólo restablece el "túnel de silencio" (un túnel es como una única opción, este tipo de silencio es como la muerte, la no historia), sino que además se encarga de que no quede en pie nada que pueda sustituir la

realidad de lo versoímil, nada que pueda multiplicar algo que debe ser uno/universal/sordo: Rosa, la de Camborios "gime sentada en la puerta / con sus dos pechos cortados / puestos sobre una bandeja"

No más fecundidad para el deseo (*Yerma*), porque frente a lo uno/repetido/heredado, la fecundidad significa otredad/Historia/creación: creación del deseo,, la identidad o el texto.

Actante	Oponente	Objeto	Castigo/ Imosición
Yerma	Juan/Coro	hijo/deseo/palabra	resignación muerte
Adela	Bernarda	deseo/búsqueda	suicidio
Soledad	la voz	identidad	"caballo que se desboca...se lo tragan las olas"
Rosa	Guardia Civil	identidad	"con sus pechos cortados..."
[Lorca	Guardia Civil	palabra|el texto	fusilamiento

A punto de entrar en al aceptación del mundo verosímil, Yerma dice: "Dejadme al menos la palabra. Esa cosa hermosa que puede salir libre aún de mi boca" (*Yerma*, 80). A pesar de que la Guardia Civil intenta abolir todo lo físico que pueda reproducir la transgresión al mundo de lo verosiímil, se olvida del recuerdo (RGCE):

"Oh ciudad de los gitanos
¡quién te vio y no te recuerda!
Que te busquen en mi frente
Juego de luna y arena"

El eco del recuerdo multiplica la ciudad libre del miedo. Como éste, el texto también es la garantía de la reproducción significantiva; cada lectura del mismo asegura la imposibilidad de una lectura única de la realidad; cada lector hace como los gitanos: es alquimista de los sentidos del texto; como el autor que combinara la palabra de tal forma que en vez de que su texto fuera la afirmación del discurso de lo verosímil, se convirtiera en el discurso plural.

García Lorca contrapone el discurso oficial de lo verosimil que esque-

matiza la percepción de la realidad, a otro diferente que pantea el conflicto; el lector dará credibilidad al que más eficazmente dé cuenta de ella.

Adriana Bergero
University of California, Los Angeles
Octubre de 1985.

NOTAS

[1] Octavio Paz: *Los hijos del limo.* Seix Barral, Barcelona, 1974. (pag. 106-107)

[2] Julia Kristeva: *Semiótica 2.* Fundamentos, Madrid, 1981. (pag. 67)

[3] Julia Kristeva: op. cit. (Pag. 15) Kristeva observa tres tipos de procedimientos de verosimilización: la lineaidad (identidad entre origen y finalidad) y la motivación (a través del silogismo como estructura lógica del pensamiento) con respecto a la prosa y el desdoblamiento (rima, aliteraciones, emparejamientos, anáforas, identificación y todo recurso que involucre la recurrencia de un elemento en el enunciado, cualquiera sea el nivel en el que se inserte). (pag. 15)

[4] Julia Kristeva: op. cit. (pag. 11, citando a Derrida en *La voix et le phénoméne*)

[5] Lisa B. de Behar: *Una retórica del silencio: funciones y procedimientos de la lectura literaria.* Siglo XXI, Madrid, 1984. (pag. 115)

[6] Lisa B. de Behar: op. cit. (pag. 82)

[7] R.D. Laing: *Experiencia y alienación en la vida contemporanea.* Paidós, Buenos Aires, 1973 (pag. 56).

[8] Harry Belevan: *Teoría de lo fantástico*, Anagrama, Barcelona, 1976 (pag. 60) (acerca de la obra de Louis Vax, *Arte y literatura fantástica*).

[9] Harry Belevan: op. cit. (pag. 58, acerca de la obra de Iréne Bessiére, *Le recit fantástique*).

[10] Véase el artículo de Emilio Bejel: "Las secuencias estructurales de Yerma". *The American Hispanist*, vol. II, num.7, Abril 1977. El autor formula un análisis de las secuencias narrativas de *Yerma* tomando como punto de partida la terminología y propuestas de Claude Bremond.

[11] (Los subrayados son míos)

[12] Herbert Marcuse: *Eros and Civilization. A philosophical inquiry into Freud.* Beacon Press, Boston, 1974. (Pag. 143).

[13] Viktor E. von Gebsattel, Eugene Minkowski y Erwin Straus: *Antropologí de la alienación.* Monte Avila ed., Caracas, Monte Avila Ed. Caracas, 1976. (pag. 148).

[14] Federico García Lorca: "Imaginación, inspiración, evasión". *Obras Completas.* Aguilar, Madrid, 1973. (pag. 1034).

Textos utilizados:
García Lorca, Federico: *Yerma.* Anaconda, Buenos Aires, 1937.
García Lorca, Federico: *La casa de Bernarda Alba*, Manchester Univ. Press, 1983.
García Lorca, Federico: *Romancero gitano. Poema del Cante Jondo;* Austral, Madrid, 1978.

Abreviaturas:

CBA: La casa de Bernarda Alba
RPN: Romance de la pena negra.
RGCE: Romance de la Guardia Civil Española.

Amor

Love and Death: Thematic Considerations on Lorca's *Diván del Tamarit*

It is appropriate that García Lorca's final book of verse should be a reflection of the themes that were characteristic of his life's work. Fifty years after his death, having shaken his reputation as the "gypsy poet", Lorca's legacy may be found in the pages of the *Diván del Tamarit*, a small volume of poems evoking the magic of its oriental antecedents. In the *gacelas* and *casidas* of the *Diván* lie the counterparts in verse to the keys to Lorca's drama found in *El Publico*.

The two most prevalent themes among the poems of the *Diván del Tamarit* are love and death, two themes which become inextricably interrelated in Lorca's *gacelas* and *casidas*. A glance at the titles of the *gacelas* emphasizes this point, as only three of the poems do not have either of the words *amor* or *muerto* as part of their titles ("de la terrible presencia," "de la raíz amarga," "de la herida"). As might be assumed from its association with death, love is not a happy experience in these late poems. Instead, it is a brief encounter, an impossibility, a temptation equated with poison, an enemy. Death, on the other hand, is an ambiguity. The poet seeks death, and seeks to hide from death. Rafael Martínez Nadal explains the relationship between the two themes as they occur throughout Lorca's poetry: "If love generates life and life ends in death, Lorca, in spite of his boundless love of life and horror of death, ends by seeing a correlation that makes these antitheticals inseparable."[1]

The titles *gacelas* and *casidas* do invite a supposition of differences between the two types of poems. Despite their literary antecedents, in Lorca's *Diván* there is virtually no distrinction in verse form from *gacela* to *casida*. There is, however, evidence of a thematic continuity among the *gacelas* different from that among the *casidas*. Jeremy Forster generalizes that "the twelve gazells deal generally with love. The nine qasidas [sic] lay increasing emphasis on the metaphysical problems of life's mystery and death."[2] André Belamich is of a similar opinion: "Il [the Diván] se compose de 12 Gacelas et de 9 Casidas ... les premières laissent deviner, sous des termes voilés, les tourments et les rare joies d'une passion malheureuse; ... Si la première des Casidas rappelle la cinquième Gacela, les suivants, plus objectives, rejoignent les énigmes de la vie et la mort."[3] The titles of the *gacelas* would seem to indicate a conscious attempt on Lorca's part to establish a continuity among the poems, with that continuity based on an amorous theme. The thematic unity of the *gacelas* of Lorca is more apparent than that of his *casidas* at

first glance, but as a whole, the *casidas* leave one with the impression of a body of work characterized by pessimism and pain; by the desire for the unattainable, destined for disillusionment. While the *gacelas* at least permit hope (cf. "Gacela I, del amor imprevisto"; "Gacela VII, del recuerdo de amor"; "Gacela IX, del amor maravilloso"), the *casidas* typically dwell in hopelessness. This generalization does not preclude occasional optimistic notes, or poems, such as "Casida IV, de la mujer tendida," seemingly unrelated to the prevalent negative tone. As will be seen below, however, even the hopeful note of some of the *gacelas* is exposed as an illusion, with "love" becoming the "enemy" of the poet in the *gacelas* themselves.

Other themes besides love and death do exist among the poems of the *Diván,* among them the loss of innocence (C. VIII), the pleasures of beauty (C. IV) and the mysteries of sexual passion. (G. I). Because of the predominance of the love and death themes, however, this article will concentrate primarily on an examination of their nature and treatment in the *Diván* poems.

LOVE AND DEATH IN THE *GACELAS*

Briefly and succintly, the ninth *gacela* of the *Diván* ("del amor maravilloso") reveals both the joys of a loving relationship and the obstacles which overwhelm the lovers. The environment is hostile, the landscape is parched, the heavens are evil, and the beloved provides relief for the poet as his own *beatus ille:*

Con todo el yeso
de los malos campos,
eras junco de amor, jazmín mojado.

Con sur y llama
de los malos cielos,
eras rumor de nieve por mi pecho.
Cielos y campos
anudaban cadenas en mis manos.
Campos y cielos
azotaban las llagas de mi cuerpo.

Interspersed with the poetic devices of anaphora, parallelism, and chiasmus are the two verses which refer specifically to the beloved, "eras junco de amor, jazmín mojado," and "eras rumor de nieve por mi pecho." The fields, infertile and scattered with the parched whiteness of gypsum, provide the antithesis for the metaphor for the beloved, associated with the cool, damp banks of a river. Similarly, in the second stanza, the

heat and fire of the heavens are contrasted with the possibility of relief from the delicate flakes of snow.[4] While the terrain and the heavens offer only a desolate, painful environment ("knotting chains in my hands" and "lashing the wounds of my body"), the beloved is to the poet a refuge where he can soothe his parched and burning body. But even in a poem with such a positive message, it is not with a reference to the beloved that the poem ends. Instead the final two brief stanzas only contain descriptions of the poet's pain, caused by the evil skies and fields, descriptions which are given emphasis by his choice of poetic devices.

Like the "Gacela IX, del amor maravilloso," "Gacela III, del amor desesperado" chronicles the struggles of two lovers to be together in spite of the obstacles that must be overcome. Nightfall won't come; daybreak won't come; the appointed time of their rendezvous never comes: "La noche no quiere venir / para que tú no vengas, ni yo pueda ir"; "El día no quiere venir"; "Ni la noche ni el día quieren venir." Because the night will not come, the lovers may be destroyed by the heat of the day; but they will meet even if such destruction is inevitable: "Pero yo iré, / aunque un sol de alacranes me coma la sien. // Pero tú vendrás / con la lengua quemada por la lluvia de sal." They will meet even if they must defy the dangers of eternal darkness. "Pero yo iré / entregando a los sapos mi mordido clavel. // Pero tú vendrás / por las turbias cloacas de la oscuridad." This poem amplifies the impatience of the two lovers to be together, magnifying the sensual aspect of their relationship. In the final brief stanza, the amorous objective of the desired encounter is revealed: "Ni la noche ni el día quiren venir / para que por ti muera / y tú mueras por mí." Death, in these verses and traditionally, is symbolic of orgasm, and the lovers anxiously await their next tryst.

Sensuality, and less obviously sexuality, also play an important role in other poems from the *Diván*. The lovely "Gacela Primera, del amor imprevisto" that opens the *Diván* is both a hymn to the mysteries of sensual love and a cry of frustration at the fleetingness of the erotic encounter. Again, as in the "Gacela del amor maravilloso," and as is typical in the poems of the *Diván,* the poem opens on a positive note that is not maintained in the final stanzas:

> Nadie comprendía el perfume
> de la oscura magnolia de tu vientre.
> Nadie sabía que martirizabas
> un colibrí de amor entre los dientes.
> Mil caballitos persas se dormían
> en la plaza con luna de tu frente,
> mientras que yo enlazaba cuatro noches
> tu cintura, enemiga de la nieve.
> Entre yeso y jazmines, tu mirada

era un pálido ramo de simientes.
Yo busqué, para darte, por mi pecho
las letras de marfil que dicen *siempre.*
Siempre, siempre: jardín de mi agonía,
tu cuerpo fugitivo para siempre,
la sangre de tus venas en mi boca,
tu boca ya sin luz para mi muerte.

The mystery of sensual passion is conveyed in the first words of the poem, as no one, in the eyes of the poet, is capable of understanding the scent emitted by the womb. The poet and all others are blind to the secrets hidden within the beloved. No one is completely aware of the delights of that "dark magnolia".

The brevity of the encounter is revealed in the second stanza. The poet has spent only four nights embraced with his beloved. He tries to preserve the moment, to make it last forever, symbolized by the ivory letters he wants to give to his beloved. He is frustrated in that effort, however, for we find in the fourth stanza that instead of forever possessing his beloved, the poet has lost her: "Your body, fugitive forever." This first *gacela* already contains indications of the way the theme "love" is manifested in the *Diván.* Emilia de Zuleta writes that, in the *Diván,* "el tema fundamental vuelve a ser, como en sus primeros libros, el amor, pero sujeto ahora a experiencias dolorosas y amargas."[5] Instead of love being an ideal, it is "amor, siempre fugitivo"; "amor como lucha"; "imposibilidad del encuentro."

In "Gacela VI, de la raíz amarga," the emotion expressed is pain, compounded by bitterness. Love now is the enemy of the poet:

Duele en la planta del pie
el interior de la cara,
y duele en el tronco fresco
de noche recién cortada.
Amor, enemigo mío,
muerde tu raíz amarga!

Love has only resulted in pain, pain that spreads from the sole of his foot to his head; pain that permeates the night through displaced adjectives. It is not the night that has recently been cut, but the "fresh trunk". Using a poetic device common among the poets of his generation, Lorca displaces his adjectives to emphasize that even nature herself ("night") suffers along with him.[6] André Belamich has noted a continuous communion between man and nature in the *Diván:* "Le *Diván* y instaure un échange incessant entre l'homme et le cosmos. Aucune frontière entre eux; ils comuniquent dans une realité supérieure oú les angoisses du poète *deviennent* celles de la nature tout entière."[7] This romantic trend

continues as the poet pleads with his "enemy", love, to forget its dark side, to destroy the bitter root that is destroying him. The one bitter root, however, is more powerful than all the positive, romantic aspects of love. "Hay una raíz amarga / y un mundo de mil terranzas;" "Hay un cielo de mil ventanas... / y hay una raíz amarga." The bitterness, already clearly the most important theme in the poem, ("amarga" appears five times in the poem, including in the title), stands out starkly in a one-word verse, "Amarga", repeating and reiterating the word immediately preceding it.

Seemingly unrealted to the poems that surround it is "Gacela V, del niño muerto." Although Belamich considers death a metaphor for orgasm in this poem[8], overall this *gacela* is far too similar to the "Casida Primera, del herido por el agua" to be included into the same category as the *gacelas* previously discussed. Water, the agent of death in five poems of the *Diván,* here destroys the poet's beloved, who is among those who die in the waters of the river. "Todas las tardes en Granada, / todas las tardes se muere un niño. / Todas las tardes el agua se sienta / a conversar con sus amigos." Death by water is the "muerte oscura" in "Gacela VIII" and the death the poet wishes to avoid in "Gacela X, de la huida": "Ignorante del agua, voy buscando / una muerte de luz que me consuma." "Casida Primera, del herido por el agua" echoes the theme of death by water in the fifth *gacela;* and finally, in the eighth *casida,* "de la muchacha dorada por el agua," water and fire combine with fatal results for the young girl: "La muchacha de lágrimas / se bañaba entre llamas / y el ruiseñor lloraba / con las alas quemadas." Water, then, synonymous with death in many of its manifestations in the *Diván,* appears as a river in "Gacela V, del niño muerto," and it is in the river that the boy dies: "No quedaba en la tierra ni una miga de nube / cuando te ahogabas por el río."

The symbols of death permeate the fifth *gacela.* It is water, that agent of death discussed above, that appropriately appears in the first stanza: "Todas las tardes el agua se sienta / a conversar con sus amigos." In the second stanza, "los muertos llevan alas de musgo." *Musgo,* since the early *Libro de poemas,* has been synonymous with stagnancy and death in Lorca's poetry, as it clearly is in this verse. After the discovery of the dead body, "un gigante cayó sobre los montes / y el valle fue rodando con perros y con lirios." The water, ever present, is now a giant leaving destruction in its wake. Dogs and lilies, seemingly harmless natural elements, are instead also symbolic of death throughout Lorca's poetry. In "Casida III, de los ramos," from the *Diván* itself, the dogs are "leaden dogs" who are the harbingers of death in that poem. The lily traditionally has been the flower of death, and the tradition continues with García Lorca. In "Balada triste", from *Libro de poemas,* the death associated with lilies is the death of innocence: "Y vi que en vez de rosas y claveles /

ella tronchaba lirios con sus manos." In "Reyerta," from *Romancero gitano,* Juan Antonio del Montilla is dead, and as a result, "rueda muerto la pendiente, / su cuerpo lleno de lirios." The dogs and lilies in "Gacela V" carry with them the association with death established in the other poems. The references to the poet's beloved ("tú") sandwich the deathly symbols discussed above, and it is with a reference to the dead body that the *gacela* ends: "Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos, / era, muerto en la orilla, un arcángel de frío."

DEATH AND THE IMPOSSIBLE IN THE *CASIDAS*

As María Teresa Babín notes in her *Estudios Lorquianos,* the *Diván* is dominated by two distinct, but interrelated, themes: "El *Diván del Tamarit* recoge en su recinto los temas del amor pagano y sensual, y el horror perenne a la desintegradión física después de morir. Aun cuando se goza de la caricia y de la alegría de vivir, la sombra de la muerte acecha al hombre."[9] Death, impending doom, and the unfulfilled desire for the unattainable are three closely related themes representative of the *casidas.* With the exception of the "Casida IV, de la mujer tendida," a poem which thematically would seem appropriately placed among the *gacelas* with its comparison of a woman to mother earth, the remainder of Lorca's *casidas* illustrate the point made by Emilia de Zuleta: "La muerte se presenta como corrosión, corrupción y sacrificio, y el poeta la rechaza añorando una muerte inocente."[10] There is no innocent death ("muerte de luz") in the *Diván;* instead beginning with the first *casida,* death, as was love in the *gacelas,* is associated with pain, agony, and doom.

The foreshadowing of doom permeates the "Casida III, de los ramos" through both its poetic structure and its images. With a mournful rhyme scheme compounded by the uncertainty implied by the poem's grammatical constructions, the poetic structure provides a fitting background for the omens of doom that flood the poem. Lorca's use of "a esperar que se caigan los ramos" and its parallels is reminiscent of similar techniques in his earlier verses, as in "Burla de don Pedro a caballo" from *Romancero gitano,* when the nightingale menacingly says "Veremos."[11] The rhyme scheme is an assonantal pattern in o-o which is made more solemn by the frequent combination of nasals with the more open vowels. The threatening tone established by poetic structure is maintained and intensified through the harbingers of doom appearing in the poem. The basic image developed in the poem is, of course, "los ramos". Throughout his poetic career, Lorca associates "ramos" with death, beginning with a reference from *Libro de poemas* in "Elegía a doña Juana la loca": "te dio la Muerte rosas marchitas en un ramo." The connection between "ramos" and

death continues through the *Cante jondo* and the *Romancero gitano,* as seen in the death of don Pedro in the aforementioned *romance:* "Está don Pedro olvidado / ay! jugando don los ramos." An example from *Poeta en Nueva York* comes from "Vals en las ramas," where "La dama / estaba muerta en la rama." The possible loss of his "ramos" in "Casida III, de los ramos" terrifies the poet; as in the "Soneto del dulce llanto," he is afraid of losing his "ramos," his vitality, his fruitfulness; and he associates that loss with his own death. In the "Casida" the situation is hopeless. It is inevitable that the branches will fall, and the leaden dogs and children with veiled faces waiting for the fall are merely symbolic vultures who recognize the inevitability of the poet's destruction. The metaphors of the storm, autumn, and darkness explain the cause of the fall as the approaching death of the poet, a theme which recurs in poem after poem in the *Diván* ("Casida de los ramos", "Casida de las palomas", "Casida del herido por el agua", "Gacela de la huida", "Gacela de la muerte oscura").

It is not the poet's death but the suffering of others that concerns the poet in two other *casidas,* "Casida II, del llanto" and "Casida V, del sueño al aire libre." Both poems are dominated by the contrast between illusion and reality, starkly stated in the "Casida del llanto" and more subtly worded in "Casida del sueño al aire libre." The latter poem is best interpreted in the light of Robert Bly's explanation of the poetic device "association": flitting rapidly or "leaping" between the conscious and the unconscious.[12] Consciousness and unconsciousness in turn represent reality and illusion, as Lorca presents a distinct contrast between a deceptively pleasant illusion and its dire revelation as being no more than that. The first stanza of Lorca's *casida* is only explicable in terms of rapid association, for there is no obvious connection between a jasmine flower and a beheaded bull, nor, as the second verse continues, among "Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba." It is unclear at first which of these images represent the illusion and which the reality, but the third and fourth verses reveal the relationship between the jasmines and the bull, as "la niña finge un toro de jazmines / y el toro es un sangriento crepúsculo que brama." It is only in the imagination of the innocent girl that the harsh reality of the bleeding bull can be converted into the illusion of fragrant flowers. In the second stanza, Lorca paints his ideal, illusory world: "Si el cielo fuera un niño pequeñito, / los jazmines tendrían mitad de noche oscura, / y el toro circo azul sin lidiadores / y un corazón al pie de una columna." Children for Lorca represent innocence. The poet is imagining a mythical, nostalgic state of innocence, where sweet jasmines lessen the fear of the night. The bull also returns to an innocent state, symbolized by the blue ring untainted by the red blood brought by bullfighters. As quickly as the illusion is created, however, it is destroyed. Through a device also used in "Casida del llanto," the poet

immediately reveals that the vision he has just imagined is a false one. The innocence of the tiny child is replaced by the danger of an elephant, the jasmine is lifeless ("bloodless water"), and the girl who so innocently dreamed of an ideal world is dead. As in the "Casida de los ramos," death is symbolized by a fallen branch: "Y la niña es un ramo nocturno / por el inmenso pavimento oscuro." In the final stanza, nothing of the illusion remains in its ideal form. Nothing remains at all, except the skeleton of the girl who had dreamed that ideal world.

In "Casida II, del llanto," the poet, like the girl of "Casida del sueño al aire libre," retreats into his imagination to escape the unpleasantness of reality: "He cerrado mi balcón / porque no quiero oír el llanto." However, immediately, as in the fifth *Casida*, he denies his readers the possibility of escaping from reality, because "no se oye otra cosa que el llanto." The "llanto" permeates the walls, the sound of falling tears muzzles the wail of the wind, and the poet is not allowed to escape the pain of reality. Jeremy Forster, as he explains in "A Prodigy of Passion: Lorca's Last Book of Verse," believes that the angels, dogs and violins in "Casida del llanto" represent three common sources of solace for people: "Neither religion, not the comfort of home, nor the beauty of art avail to shut out the sorrow of the world."[13] Indeed, these elements have become part of the lament itself: "Pero el llanto es un perro inmenso, / el llanto es un ángel inmenso, el llanto es un violín inmenso." There is no escape from the sorrow of the world outside the walls in religion, in music, or anywhere.

The desire for escape from reality can be compared with the desire for the impossible that is apparent in both the "Casida de la mano imposible" and the "Casida de la rosa." The hand that Lorca covets would protect him from the death he wishes to avoid, the dark death associated with water and with the moon: "Sería el guardián que en la noche de mi tránsito / prohibiera en absoluto la entrada a la luna;" "Yo no quiero más que esa mano / para tener un ala de mi muerte." The title of the poem reveals that his desire is unattainable, "la mano imposible." In "Casida VII, de la rosa," the desired object is unattainable and unknown. Unlike the poet of "Casida de la mano imposible," who clearly states the object of his desire ("una mano herida, si es posible") the poet of "Casida de la rosa" only lists those things for which the rose is not searching: "La rosa / no buscaba la aurora;" "La rosa, / no buscaba ni ciencia ni sombra;" "La roas, / no buscaba la rosa." Instead, in each stanza, the rose "buscaba otra cosa," that intangible "something else" that is always out of reach. There is no fulfillment of desire in the poems of the *Diván,* whether that desire is for escape from death, escape from reality, or for that "something else" the poet never identifies.

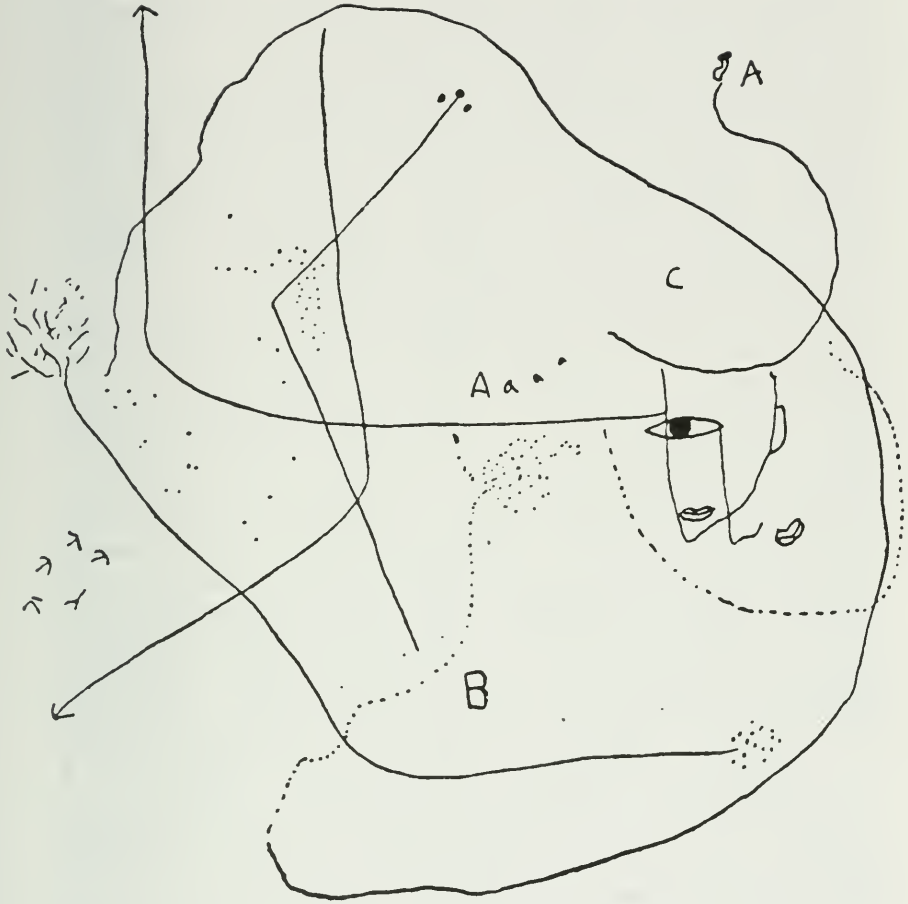
CONCLUSION

Martínez Nadal has noted that "the final equation love = death, or death = love, is what gives to Lorca's amorous poetry after the book *Songs* such an unmistakable and grave intensity."[14] The *Diván del Tamarit,* Lorca's swan song, is thus a manifesto in verse on the nature of love and death. The love that Lorca describes in the *Diván* is associated only with pain, with frustration, and with bitterness, all of which also describe the death the poet is seeking to escape. He seeks love desperately, but is overwhelmed by the obstacles confronting him, and frustrated by the eventuality that even should he find love it would lead to death.

Linda Britt
University of Virginia

Notes

[1] Rafael Martínez Nadal, *Federido García Lorca and 'The Public'* (New York, Schocken Books, 1974), 127.
[2] Jeremy Forster, "A Prodigy of Passion: Lorca's Last Book of Verse", *Queen's Quarterly LXXIII,* 263.
[3] André Belamich, *Lorca* (Paris: Editions Gallimard, 1962), 118.
[4] Snow is often a negative image for Lorca, as it is associated with cold, ice, and death. See Gacela I, where the obviously pleasant warmth of the beloved's *cintura* is an enemy of the snow.
[5] Emilia de Zuleta, *Cinco poetas españoles* Madrid: Editorial Gredos, 1971), 260.
[6] See Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética,* 5 ed. (Madrid: Gredos, 1970)
[7] Belamich, 73.
[8] Belamich, 143.
[9] María Teresa Babín, *Estudios Lorquianos* (Barcelona: Editorial Universitaria de la Univ. de Puerto Rico, 1976), 315.
[10] Zuleta, 261.
[11] See Mario Hernández, "La muchacha dorada por la luna" in *Trece de nieve* (1976), pp. 211-220, for a study of the *ruiseñor.*
[12] Robert Bly, *Leaping Poetry* (Boston: Beacon Press, 1975)
[13] Forster, 264.
[14] Martínez Nadal, 153.



Nostalgia. Federico García Lorca. 1917

Nostalgia

From *Dämonisch* to *Duende*

In 1930 in his essay "Teoría y juego del duende" García Lorca, whose work has become a byword for the daemonic, uses one of Goethe's definitions of dämonisch as a touchstone of his own theory of the highest artistic inspiration. Marie Lafranque, who has identified Lorca's source in one of Goethe's "Conversations with Eckermann" (March, 1931), evaluates this allusion, along with those to Nietzsche, as a revelation of "La lointaine origine romantique et germanique de sa conception."[1] Allen Josephs and Juan Caballero take exception to this view: "To us it does not appear to be a concept of either close or distant Romanticism but rather a clearly indigenous concept."[2] While they have made a major contribution to Lorcan scholarship by elucidating the Andalusian elements of Lorca's *duende*, they fail to take into account the quality's universal context through his allusions to Goethe's *dämonisch*. We submit that Lorca developed his unique thoery of *duende* through the close, not the distant, perusal of Goethe's *dämonisch*.

In the "Conversation with Eckermann" to which Lorca alludes Goethe describes *das Dämonische* as an overpowering force, external to his nature, but to which he nevertheless is subject: it defies rational analysis, manifests itself in a variety of ways in both the visible and the invisible realm, strenghtens man in his inborn drives, makes him self-confident to the point of rashness and manipulates his life arbitrarily, leading him on dangerous paths, now to success, now to disaster. Lorca combines this concept of *dämonisch* with the *duende* of Manuel Torres, exemplar of the folk-art of the Andalusian *cante jondo*, asserting that "estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos concemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. Sonidos negros dijo el hombre popular de España y coincidió con Goethe, que hace la definición del duende al hablar de Pagnini, diciendo: 'Poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica.' "[3] Lorca finds the source of the daemon in the blood . . . . the oldest culture, and finally the Earth Spirit itself.

The allusion to the Earth Spirit recalls Goethe's portrayal of the *Erdgeist* in *Faust I*. This paradoxical figure is the epitome of Goethe's daemonic interpretation of artistic genius,[4] which embraces contradictions like birth and death, production and destruction.

Destruction and death play an equally essential role in the theories of both Goethe and Lorca. The latter places the daemon on the borderline between life and death where miraculous works, "evasión real y poética

de este mundo" and the "comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos"[5] are achieved. The *duende* makes man's evasion of his mortality possible, paradoxically, by heightening the awareness of it. Through an acute consciousness of death the artist goes beyond images, form and technique to render in the present instant the eternal cry of protest which affirms man's life, individuality and emotion before an impassive cosmos into which he must return. Thus Lorca describes a flamenco singer's daemonic performance before a gypsy audience "que no pedía formas, sino tuétano de formas" as a crucifixion. The singer had to abandon form and technique to enter, unaided, into open battle with her daemon: "¡Y cómo cantó! su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni."[6]

In the Storm and Stress years of his youth Goethe was too close to the daemon to reflect upon it with detachment. Nevertheless he had already experienced and portrayed the destructive aspect of the forces he called *däemonisch*. Unreasoning abandonment to the urgings of one's perception of individual destiny means self-destruction or the destruction of others. Goethe's own desertion of Friedrike Brion, in order to live out his own destiny, broke the young girl's heart, and Faust's daemonic love costs several lives. In *Götz* the daemonic Adelheid casts a spell over men and brings about their downfall.

Hartmann, who identifies the daemonic with the magic, productive power of nature, says "it is called the daemonic simply because adversity and death may accompany its energy drive. So Goethe's admiration for Napoleon and Byron includes their ruin as well as their achievements."[7]

The self-discipline and restraint which the court life at Weimar and his relationship with Charlotte von Stein imposed upon Goethe increased his awareness of the negative effects of the daemon. He overcame the Titanism of the Storm and Stress period. When his duties at court allowed him time to resume work on *Egmont,* he stressed the daemonic nature of the hero and in the finished work interpreted Egmont's somnambulic faith in his irrational urges as a cause of his death.

The most forceful depiction of the self-destruction of daemonic genius is *Tasso.* Unlike the hero of that play Goethe himself was able to master the problem of his own *Dämonie.* As Muschg expresses it, toward the end of his life Goethe "changed consciously from a daemonic poet to a poet of the daemonic."[8] Artistic expression enabled him to control his daemonic urge, to achive detachment and intellectual freedom. In *Dichtung und Wahrheit* (II, 7) he alludes to his tendency to transform all that delighted or pained or otherwise engaged him into a picture or a poem and thus to gain composure and objectivity.

Rupert Allen, in discussing Lorca's *duende,* attributes to it the same destructive elements which Goethe's *dämonisch* evokes. He emphasizes

the relationship of the vital force to death, saying it is "the incessant becoming that swallows up everything that makes it possible. It is both one's creator and his executioner. Man is the only living creature who can raise the Becoming into Consciousness, and by the same token he is the only living creature who can contemplate his ultimate end at the hands of the life force, and who can play with this force."[9]

Lorca did indeed, like Goethe, recognize the destructive side of the daemon in life. In his mature poetry and drama he presents the fatal consequences of daemonic compulsion as a condition of human existence. While Goethe embodies the *dämonisch* in geniuses like Tasso and heroes like Egmont, Lorca, deeply influenced by Freudian psychoanalytic theory, more directly relates the daemonic to the libidinal drive by concentrating on the conflict between sexual desire and societal restraint in ordinary mortals. The unleashing of sexual instinct leads to the ostracism of the bride and the death of Leonardo and the bridegroom in *Bodas de sangre* and to Adela's suicide in *La casa de Bernarda Alba*. The alternative is the sterile frustration which warps the lives of Doña Rosita, the youth in *Así que pasen cinco anos* and Bernarda Alba and her older daughters. Repression can lead to real death as well as to the symbolic death of lost vitality, as is evident in Yerma's murder of her husband Juan. Although the plays' tragic outcome depends to a degree upon the particularly strict proscriptions of Spanish society, Lorca develops the theme within a fatalistic, mythic framework.[10] Ultimately the plays are based on the conflict between man's infinite capacity for desire and his limited ability to achieve the desired objects.

Lorca, like Goethe, saw that the daemon could wreak havoc in his personal life. He nevertheless regarded it as the source of his vitality in art. As Goethe had done, he transformed his personal problems into great poetry and plays. As he explained to Sebastian Gasch, "mi estado es siempre alegre, y este soñar mío no tiene peligro en mí, que llevo defensas; es peligroso para el que se deje fascinar por los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos. Yo estoy y me siento con pies de plomo en arte. El abismo y el sueño los temo en la realidad de mi vida, en el amor, en el encuentro cotidiano con los demás. Eso sí que es terrible y fantástico."[11]

There is no external evidence of Lorca's direct knowledge of the *Urworte, Orphisch,* where Goethe interprets the daemon as man's potential, his individuality, his entelechy. However, Lorca does develop this concept as well as that of the close relationship between *dämonisch* and divine, which is postulated by Goethe. In his essay Lorca associates daemonic inspiration with the development of an individual style. His catalogue of writers dominated by the daemon includes the grave Jorge de Manrique, the stern Juan de Mena, the bitingly satirical Quevedo, the genial Cervantes and the passionate Carmelite mystics Santa Teresa de

Jesús and San Juan de la Cruz. In his descriptions of famous Spanish bullfighters Lorca makes explicit the alliance of daemon and style: "Lagartijo con su duende romano, Joselito con su duende judío, Belmonte con su duende barroco y Caganchoe con su duende gitano, enseñan, desde el crepúsculo del anillo, a poetas, pintores y músicos, cuatro grandes caminos de la tradición española."[12] Earlier he had pointed out that the daemon makes possible the discovery of "alguna cosa nueva que nada tenía que ver con lo anterior, que ponían sangre viva y ciencia sobre cuerpos vacíos de expresión."[13]

Lorca was as confident as Goethe that he himself possessed the gift of the daemon. In 1927 he rejoiced in a letter to Jorge Guillén: "A pesar de los envidiosos arietes que nos golpean, nosotros seguimos y seguiremos manteniendo nuestros puestos de capitanes de la nueva poesía de España. ¡Chócola! Tú y yo tenemos carácter, personalidad, algo inimitable que nos sale de dentro, un acento propio por la gracia de Dios."[14]

Eckermann reports (March, 1931) Goethe's alluding to the Greeks who called daemonic geniuses demi-gods. Muschg concludes that for Goethe the men who are *dämonisch* are gods, and he bases his conclusion on the passage in *Dichtung und Wahrheit* which says such men "can be overcome only by the universe itself when they do battle with it." Muschg speculates that this characteristic may be the source of "Nemo contra deum nisi deus ipse." The man who is *dämonisch* is a god who can be conquered only by a god.[15]

Lorca follows Goethe in attributing a quasi-divine nature to the daemon. Although he at first distinguishes the mystic's inspiration from the poet's, in the course of the essay the two merge, and he cites Santa Teresa and San Juan de la Cruz as examples of daemonic inspiration. It was not her angel, but her daemon, who pierced Santa Teresa's heart "queriendo matarla por haberle quitado su último secreto, el puente sutil que une los cinco sentidos con ese centro en carne viva, en nube viva, del Amor libertado del Tiempo."[16]

In his only play dealing with an heroic figure Lorca makes Mariana Pineda the recipient of an identical daemonic-mystical illumination. Choosing death over the betrayal of the Andalusian freedom fighters, Mariana discovers that she is not sacrificing her life for personal love of the unworthy rebel leader but for the liberty of her own soul:

> Ahora sé lo que dicen el ruiseñor y el árbol.
> El hombre es un cautivo y no puede librarse.
> ¡Libertad de lo alto! Libertad verdadera
> enciende para mí tus estrallas distantes.[17]

Love or desire, freed from a specific object and existing outside time, is the agent of that insight: "¡Amor, amor, amor, y eternas soledades!"[18]

Although Goethe would designate as *dämonisch* any great man who

follows the dark urgings of his being, he focuses attention particularly upon the arts. He is reported to have said to Eckermann (March, 1930) that poetry contains something *dämonisch*, something subconscious, beyond the grasp of reason. Among the arts music is especially conducive to *Dämonie* for its effect defies rational analysis.

Lorca uses Goethe's praise of Paganini's daemonic power as his point of departure in demonstrating the individual and communal aspects of the daemonic. He points out that it is not the excellence of the artist's materials, his themes and forms, but rather his ability to reawaken the metaphysical anguish from which the forms spring through his unique expression. Since the artist most fully realizes his function of cultural hierophant in the immediate presence of his public, Lorca identifies the performing arts —music, dance and oral poetry— as the most receptive to daemonic inspiration. He extends unique authority to gypsy artists in the province of the daemon in his use of the Andalusian term for the quality, namely *duende,* and in his assertion that the daemon is most evident in the bullfight and in flamenco dance and song. However, he sees the daemon in the acting of the Italian Elenore Duse as well as in the singing of Pastora Pavón, in Rimbaud's poetry as well as in Cagancho's capework.

In summary, evidence seems convincing that in framing his unique theory of the daemon, Lorca was inspired by Goethe. Our view is based principally upon Lorca's and Goethe's expressed commitment to transform personal problems into great poetry and drama, their insight into the threatening, destructive side of the daemon and its close relationship to death, the god-like force of *dämonisch/duende* and its vivid expression in art, particularly music.

Elizabeth Bohning
Judy B. McInnis
University of Delaware

NOTES

[1] Marie Laffranque, *Les idées esthétiques de Federico García Lorca* (Paris: Centre de Recherches Hispaniques, 1967), p. 252, n. 192. Udo Rukser does not discuss Goethe's influence on García Lorca in *Goethe in der hispanischen Welt* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1958).

[2] Allen Josephs and Juan Caballero, *Poema del Cante Jondo/Romancero gitano*, 2nd ed. (Madrid: Ediciones Catedra, S.A., 1978), p.28. Josephs in "Lorca and Duende: Toward a Dionysian Concept of Art," *García Lorca Review*, 7, No. 2 (Fall, 1979) links Lorca to "Dante,

Goethe, Nietzsche, Blake, Yeats and Eliot," p. 64, but he does not analyze Goethe's specific influence on Lorca.

[3] *Obras completas de Federico García Lorca*, 4th ed., ed. Artu1 del Hoyo (Madried: Aguilar, 1980), p. 37.

[4] Mcf. Walter Muschg, *Goethes Glaube an das Damonische* (Stuttgart: Matzler, 1958), p. 12.

[5] OC 41.

[6] OC 40.

[7] Geoffrey H. Hartmann, *The Fate of Reading* (Chicago: University of Chicago Press, 1975), p. 195.

[8] Muschg, *Glaube*, p. 15.

[9] Rupert C. Allen *Psyche and Symbol in the Theater of Federico García Lorca* (Austin: University of Texas Press, 1974), p. 111.

[10] David Y. Loughran, "Imagery of Nature and Its Function in Lorca's Poetic Drama: 'Reyerta' and *Bodas de Sangre*," *The World of Nature in the Works of Federico Garcia Lorca*, ed. Joseph W. Zdenek (Rockhill, S.C.: Winthrop Studies on Major Modern Writers, 1980), p. 60.

[11] OC 1622.

[12] OC 46.

[13] OC 42.

[14] OC 1591.

[15] cf. Muschg, *Glaube*, pp. 15 f.

[16] OC 45.

[17] OC 800.

[18] OC 801.

El protagonista y la estructura dramática: Dos elementos inseparables en la dimensión trágica de *Bodas de sangre*

La complejidad y riqueza de las tragedias lorquinas han incitado numerosos acercamientos críticos que oscilan de los más tradicionales a los más atrevidos. Este carácter sugerente de las tragrdias de Lorca respecto a las interpretaciones de las mismas hace que el texto literario y la crítica que éste incita puedan ser concebidos como dos espejos puestos el uno frente al otro donde las interpretaciones del uno se proyectan y complementan en el otro. Nuestro estudio no aspira a ser considerado como una interpretación definitiva del texto. Nos contentaremos con que sea una reflexión más entre esos dos espejos que sirva de enriquecimiento a la verdadera función del texto literario: no llegar nunca a un sentido último y final, sino continuar siempre teniendo un sentido.

Hemos escogido *Bodas de sangre*, tal vez la mejor de las tragedias poéticas de Lorca, porque en esta obra el autor recurre a un procedimiento singular.[1] La estructura dramática y el efecto trágico están íntimamente ligados a las acciones de un protagonista ... doble. Nuestra intención es sugerir que la Novia y la Madre forman un núcleo inseparable con respecto a la acción dramática y sirven de complemento recíproco para el efecto trágico de la obra. Vista de esta forma la relación entre el protagonista y la trama se hace más evidente y el resultado dramático se evidencia en forma más trágica.

En nuestro estudio tomaremos como punto de partida la definición aristotélica sobre el personaje trágico a la cual incorporaremos los conceptos de inevitabilidad y división sugeridos respectivamente por Oscar Mandel en su libro *A Definition of Tragedy*, y por Robert B. Heilman en su penetrante ensayo "Tragedy and Melodrama: Speculations on Generic Form." El concepto de inevitabilidad lo presentaremos básicamente en relación con la Novia mientras que el de división se tratará con respecto a la Madre.

Según Aristóteles, la tragedia es una imitación de una acción seria, completa y plausible, llevada a cabo por un personaje básicamente bueno cuya caracterización ha sido constante a través de la obra. Su desgracia se debe a cierto defecto propio, no necesariamente malo ni depravado. El resultado de esta acción será crear en la audiencia un sentimiento de lástima y miedo produciéndose así el efecto catártico de estas emociones.[2]

Para los fines que aquí nos ocupan, hemos resumido a una mínima expresión las direcciones que Aristóteles señalaba hacia la senda trágica del drama. Esta definición has sido criticada, defendida, leída, releída, interpretada y en muchos casos amoldada a la norma literaria en boga según el siglo, país o período. La fuerza de la definición aristolélica ha motivado a Oscar Mandel a decir: "Discussions of tragedy are numberless; definitions of the term few; and of those, only one has endured longer than the attacks against it. No one thinks that Aristotle's definition is perfect, and many students do not like it at all; yet it is impossible to write at any length on tragedy without referring back to that first and most fruitful approach."[3]

Mandel se adhiere al postulado básico de Aristóteles y se basa en él para hacer resaltar un elemento esencial de la tragedia que, si bien está implícito en Aristóteles, no queda destacado en la forma que merece. Este elemento imprescindible es, dice Mandel, la inevitabilidad de la acción que, según Mandel, contiene un mínimo de palabras con un máximo de expresión. En una tragedia, "a protagonist who commands our earnest good will is impelled in a given world by a purpose, or undertakes an action, of a certain seriousness and magnitude; and by that very purpose or action, subject to that same given world, necessarily and inevitably meets with grave spiritual or physical suffering."[4] Mandel cita a otros críticos, incluyendo a Aristóteles y llegando hasta Jaspers, Langer y Frye, que han creído ver como parte importante de la sustancia trágica un cierto elemento de inevitabilidad de la acción dramática. No obstante, estos críticos no han hecho resaltar el verdadero valor de este elemento dentro de la acción dramática y como móvil del protagonista. Esta característica de inevitabilidad lleva a la acción no hacia un final trágico y accidental, producto de una inversión de intención — utili-zando el término aristotélico — sino hacia un final trágico completamente lógico cuyo carácter irónico y desenlace negativo se encuentra soterrado en el mismo principio de la acción dramática y se convierte en parte necesaria de la misma.

Pasemos ahora a analizar el elemento de inevitabilidad como móvil de la Novia y en relación con el argumento. Toda acción que se representa o describe tiene un protagonista que está íntimamente ligado al desarrollo de los acontecimientos. Para algunos críticos el protagonista es más importante que la acción mientras que para otros es a la inversa. No vamos a tomar partido ante esta discusión por no relaxionarse directamente con nuestrol propósitos. Ya Elder Olson se ha ocupado de estos asuntos mucho mejor de lo que podemos hacerlo nosotros.[5] Basta decir ahora que una comprensión cabal del protagonista, de sus móviles y de su relación con la acción y con el tema de la obra es de capital importancia para el análisis e interpretación de la misma.

Con respecto a *Bodas de sangre* ha habido cierta confusión sobre quién

es el personaje central. Unos críticos basan su interpretación de la obra en las acciones de la Novia como protagonista. Charles Leighton, por ejemplo, dice que "the Novia of *Bodas de sangre* ... is the cause of the destruction of that which she most needs. Her betrayal occasioned not by love but by mere animal attraction, results in the death of both men."[6] Eva K. Touster, por su parte, afirma que "...the Mother is the real incarnation of tragedy. She is the most vital person of the play, the chief interpreter of the human situation as well as the chief victim of the tragic circumstances."[7]

En este trabajo, dijimos, queremos sugerir que tanto la Novia como la Madre ocupan el centro del foco trágico. Si bien es la Novia quien inicia la acción dramática, como veremos a continuación, es la Madre quien determina el desenlace trágico.

La Novia inicia la acción dramática debido a un error que, en nuestra opinión, no es la pasión por Leonardo como ha sido sugerido en otras ocasiones por various críticos.[8] Nos inclinamos a pensar que el error consiste en no haber hecho caso, cuando tuvo la oportunidad, de la atracción que existía entre ella y Leonardo. La Novia hace caso omiso, al menos al principio, de la fuerza de esta atracción por ser Leonardo pobre y no poder ofrecerle una posición económica semejante a la de ella. Esto se expresa con toda claridad en el cuadro primero del segundo acto. Leonardo le echa en cara que ella lo había rechazado porque lo que él tenía, "dos bueyes y una mala choza" (p. 1213), no era suficiente, y le critica su falta de dignidad por haberse vendido: "A mí me pueden matar, pero no me pueden escupir. Y la plata, que brilla tanto, escupe algunas veces" (p. 1213). Así, pues, la Novia inicia la acción trágica al ignorar, antes del matrimonio de Leonardo y del suyo propio, la atracción natural y perfectamente normal que existía entre ellos.

Aquí es donde relacionamos nuestro trabajo con la teoría mandeliana de la inevitabilidad, elemento, según Mandel, imprescindible para la acción del personaje trágico. La fuerza de la atracción que existe entre Leonardo y la Novia marca el cauce inevitable de los acontecimientos. Ni el uno ni el otro pueden escaparse de este impulso vital. En el cuadro primero del segundo acto encontramos el siguiente diálogo donde se manifiesta la anulación de la voluntad ante la fuerza de los sentimientos y la anticipación dramática de que la unión de ambos amantes es inevitable. Leonardo es el que habla: "Callar y quemarme es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad! ¡Cuando las cosas llegan a los centros no hay quien las arranque!" (p. 1214). A lo que la Novia, aceptando ya la realidad de la situación, responde: "No puedo oírte, No puedo oir tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me

durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás" (p. 1215).

Tanto Leonardo como la Novia reflejan en sus palabras la futilidad de sus esfuerzos ante el desarrollo inevitable de los acontecimientos. "¡Cuando las cosas llegan a los centrol no hay quien las arranque!" dice Leonardo mientras que la Novia, sabiendo que se ahoga, va detrás de la voz que la arrastra. En ningún momento, después que se produce este diálogo, vacilan la Novia o Leonardo. Si antes habían pretendido cambiar el curso de los acontecimientos y ejercer — la Novia sobre todo— la voluntad propia sobre la natural fuerza que los atraía, ahora llegan al reconocimiento de no poder cambiar el destino que inevitablemente los une. Esto se manifiesta claramente en uno de los diálogos más finos y sensuales, en nuestra opinión, de toda la dramática lorquiana. Sólo citaremos los pedazos pertinentes del penúltimo cuadro de la obra:

LEONARDO

¡Qué de vidrios se me clavan en la lengua! Porque yo quise
olvidar
y puse un muro de piedra
entre tu casa y la mía.
Es verdad. ¿No lo recuerdas?
Y cuando te vi de lejos
me eché en los ojos arena.
Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.
Con alfileres de plata
mi sangre se puso negra,
y el sueño me fue llenando
las carnes de mala hierba.
Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas (p. 1257).

Cuando la Novia le responde que ella, sabiendo que debe abandonarlo no puede hacerlo, Leonardo de nuevo expresa la imposibilidad de alterar el destino mutuo:

También yo quiero dejarte
si pienso como se piensa.
Pero voy donde tú vas.
Tú también. Da un paso. Prueba.
Clavos de luna nos funden
mi cintura y tus caderas (p. 1260).

La inevitabilidad es el factor sobre el que se fundamenta el resultado

trágico de *Bodas de sangre.* La fuerza de lo inevitable es tal que la Novia, al llegar a su estado de anagnórisis, rehusa arrepentirse de sus actos e indica a la Madre que en cualquier circunstancia hubiera actuado igual. Este es el momento del reconocimiento para la Novia, pero su reconocimiento no se manifiesta en la forma tradicional de aceptación de un error y de arrepentimiento puesto que ella no encuentra falta en la atracción que existía entre Leonardo y ella. Lo que ella saca en conclusión es que la fuerza de esa atracción, la inevitabilidad de esa emoción que la ligaba a Leonardo, era más fuerte que ella misma. Su error, pues, fue no seguir su instinto natural antes, y aceptar en su lugar en sistema de valores materiales, tal vez impuesto indirectamente por su medio, que la llevaba a buscar un marido de su misma posición económica. Discrepamos aquí con Luis Gonźalez del Valle cuando dice que "la deficiencia trágica de la Novia, o sea, su abandono del Novio debido a su pasión por Leonardo, es lo que en sí causa la muerte de ambos hombres."[9] Las acciones de la Novia están sujetas, desde el principio de la obra, a lo que Mandel describe como elemento estructurador de inevitabilidad. Lo inevitable aquí es producto del desarrollo de la misma acción dramática. Cada una de las acciones de la obra son como eslabones de una cadena, seguidos uno por otro. Cuando llegamos a la huida de la Novia con Leonardo, nos encontramos, pues, en el medio de la cadena cuyo primer eslabón, principio de toda la acción trágica, es la decisión de la Novia de rechazar a Leonardo por ser éste pobre. Le trágico fue no aceptar a Leonardo cuando podía hacerlo.

En nuestra opinión, esto es lo que sugiere Lorca. No encontramos en la Novia problemas de honor, ni de maternidad ni de descendencia como se ha creído ver en otras ocasiones. Nuestra interpretación se apoya en el mismo texto y en el simbolismo de las referencias al vocablo *sangre.* Según Julian Palley, entre otros significados, *sangre* representa la fuerza inevitable que une a Leonardo y a la Novia.[10] A este respecto, en el cuadro primero del tercer acto encontramos el siguiente diálogo entre los leñadores donde aparece reforzada nuestra interpretación de que el error de la Novia fue no haber seguido antes su inclinación natural por Leonardo:

LEÑADOR 2º

Hay que seguir la inclinación; han hecho bien en huir.

LEÑADOR 1º

Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más.

LEÑADOR 3º

¡La sangre!

LEÑADOR 1º

Hay que seguir el camino de la sangre (p. 1247).

Nos parece evidente que el decir "se estaban engañando" equivale a expresar que no se enfrentaban a la realidad de que había entre ellos una inevitable — y volvemos al vocablo mandeliabo — atracción sexual. "La sangre pudo más"; dice el leñador primero dando a entender una vez más la imposibilidad de dominar esta atracción, idea que se reitera, para que no haya lugar a dudas, al decir, "hay que seguir el camino de la sangre", o sea, la inclinación natural.

Hasta aquí hemos visto cómo es la Novia quien inicia la acción dramática que inevitablemente culmina en la acción trágica. La Madre, por su parte, es el complemento o mitad del personaje trágico por ser ella quien termina la acción iniciada por la Novia. Para explicar nuestra posición nos basaremos ahora en el estudio de Robert Heilman donde el autor, partiendo también de la definición aristotélica, llega a su propia conclusión sobre las caracterídticas del protagonista trágico, características que, unidas a las de Mandel, nos darán una visión más rica del protagonista trágico y de las fuerzas que motivan sus acciones.[11]

Heilman concibe al héroe trágico como a un ser básicamente bueno que cae en desgracia debido a un error o deficiencia trágica. Hasta aquí su concepción sigue bastante cerca al esquema aristotélico, pero Heilman desarrolla un poco más el concepto explicando que la idea implícita en esta definición está relacionada con la división del personaje. El protagonista es un ser dividido entre dos fuerzas que tiran de él desde direcciones opuestas. Según Heilman, "the idea of goodness and the idea of flaw suggest different incentives and different directions, a pulling apart, though not of a pathological intensity, within the personality" (p. 149). Esta división de fuerzas se agrupan en lo que él llama *impulsos* o *imperativos*. Los impulsos son internos; provienen de los deseos, metas o ambiciones más secretas del personaje. Son la raíz de la individualidad de cada uno y tienden a satisfacer las necesidades propias de la persona sin mucha contemplación en factores externos. Por otra parte, los imperativos toman la forma de conciencia comunitaria. Se revelan en un orden superior y externo al individuo, ya sea este orden de carácter moral, social o divino. Los impulsos son completamente internos y forman parte integral del protagonista trágico. Los imperativos son completamente externos. Si pasan al sistema de valores del personaje llegan a éste no en forma natural como producto del desarrollo normal, sino más bien como imposición ambiental.

Hay dos consecuencias más en la configuración del protagonista trágico como ente dividido. La primera es que la división implica el escoger una alternativa o la otra. La segunda es que la existencia de esta disyuntiva lleva a que el personaje tenga conciencia de su situación y pase, como resultado, a un plano más completo de su experiencia personal, aunque esta nueva conciencia implique sufrimiento o muerte.

Si aplicamos el esquema de Heilman a la Madre, nos damos cuenta que

desde el principio notamos en ella un desmedido amor por su hijo, al igual que una gran amargura y deseo de venganza hacia la familia que casi ha terminado con su casta. La división aquí, manifestada en la oposición *amor/odio*, sería la de un impulso contra otro. Ahora bien, ella puede existir perfectamente con esta antítesis emocional hasta el momento en que tiene que escoger entre el uno y el otro sentimiento. Por una parte, si la Madre se decide por la venganza para satisfacer sus íntimos deseos personales y purgarse del odio que siente, le corresponde al hijo llevar a cabo el acto de venganza, a expensas de arriesgar su propia vida. Por otra parte, si ella se decide por el amor que siente hacia su hijo, y lo escuda contra cualquier acción violenta, tendrá que vivir para siempre con su odio.

Llegamos aquí a la primera consecuencia de la configuración del personaje trágico que propone Heilman: la necesidad de escoger una u otra alternativa. Paradójicamente, no es ella quien inicia el movimiento dramático. Ha sido la Novia quien, en su deficiencia trágica, le crea a la Madre la disyuntiva emocional al final del segundo acto. La Novia se ha escapado con Leonardo y ese insulto es la gota que colma el vaso de la venganza. La Madre no puede tolerar esa afrenta y estimula a su hijo para que busque venganza, aún a sabiendas de que lo expone a una muerte violenta:

> MADRE (al hijo)
> ¡Anda! ¡Detrás! (Sale con dos mozos) No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien ...; pero ¡sí, corre, y yo detrás! (p. 1244).

Si fuéramos a buscar un ejemplo del esquema de Heilman, no podríamos encontrar muchos que se avinieran al mismo mejor que el que tenemos bajo consideración. La división del personaje se manifiesta en simples oposiciones: anda/no vayas; sí/no. En este momento la Madre tiene en su poder las riendas del desenlace y puede, si quiere, evitar la tragedia que será, en efecto, su tragedia también. La Madre tiene la alternativa de evitar que su hijo salga a buscar a Leonardo y se exponga a una posible muerte. Recordemos que a través de la obra el Novio aparece como un ser sometido a la autoridad maternal. La respuesta que el Novio le da a la Madre, momentos antes de que se descubra la huída de la Novia y Leonardo, es simbólica de esta obediencia o aceptación de los designios maternos. Cuando la Madre aconseja a la Novia sobre cómo debe manejar sus relaciones matrimoniales, él le responde, "yo siempre haré lo que usted mande" (p. 1241). No es por accidente que esta aseveración en labios del Novio aparezca en este momento de la obra. Su función es indicar el dominio total de la Madre sobre la acción dramática. Dependiendo de la orden de la Madre al Novio la acción se resolverá con o sin el final trágico. El desenlace ya lo sabemos. La Madre se deja llevar por su sed de venganza hacia la familia de los Félix, de quien es descendiente

Leonardo. Esta decisión resulta en la muerte de Leonardo y del Novio.

La segunda consecuencia de que nos hablaba Heilman tenía que ver con lo que él llamaba conciencia de la situación. Esto, en términos aristotélicos, aquivale al reconocimiento o descubrimiento. Al final de la obra, la Madre se da cuenta de que su venganza no era lo más importante para ella. En la Madre, la venganza es la deficiencia trágica que la lleva a perder a su hijo y, por ende, a vivir una existencia sin descendencia, sin una sangre que pueda llamar suya. Esta es su tragedia.

Hemos visto, pues, que tanto Heilman como Mandel desarrollan el concepto del personaje trágico regresando a la misma fuente común, Aristóteles. En éste se encuentran, aunque sólo débilmente sugeridos, los elementos de inevitabilidad y de división que Heilman y Mandel presentan convincentemente en sus trabajos. Estos elementos, en nuestra opinión, llegan a enriquecer el estudio y comprensión del bisémico personaje trágico de *Bodas de sangre*, tragedia donde un personaje (la Novia) inicia la acción dramática de la tragedia que su ente complementario (la Madre) llevará a la culminación trágica.

Hector R. Romero
Wayne State University

---

[1] *Obras completas*, editado por Arturo delHoyo (Madred: Aguilar, 1968), p. 1170. Citaré de esta edición e indicaré la página al final de la cita.

[2] Aristóteles, *Poetics*, traducida por S.H. Butcher. *The Great Critics. An Anthology of Literary Criticism*, 3ra. edición, editada por James H. Smith y Ed W. Parks (New York: Norton, 1951)

[3] (New York: New York University Press, 1968), p.3. Citaré de esta edición e indicaré la página al final de la cita.

[4] *Ibid.*, p. 21.

[5] Véase el interesante libro de Elder Olson, *Tragedy and the Theory of Drama* (Detroit: Wayne State University Press, 1961), especialmente el capítulo III, "Elements of Drama: Incident and Character," págs. 55-85.

[6] Charles H. Leighton, "Casona and Lorca: A Brief Comparison," *Modern Drama*, VII (mayo, 1964), 29. Cito este artículo y el siguiente solamente como ejemplos claros de posiciones opuestas. Hay muchos más artículos donde se infiere la importancia o bien de la Novia o bien de la Madre

[7] "Lorca's *Blood Wedding*," *Modern Drama*, VII (May 1964), 18.

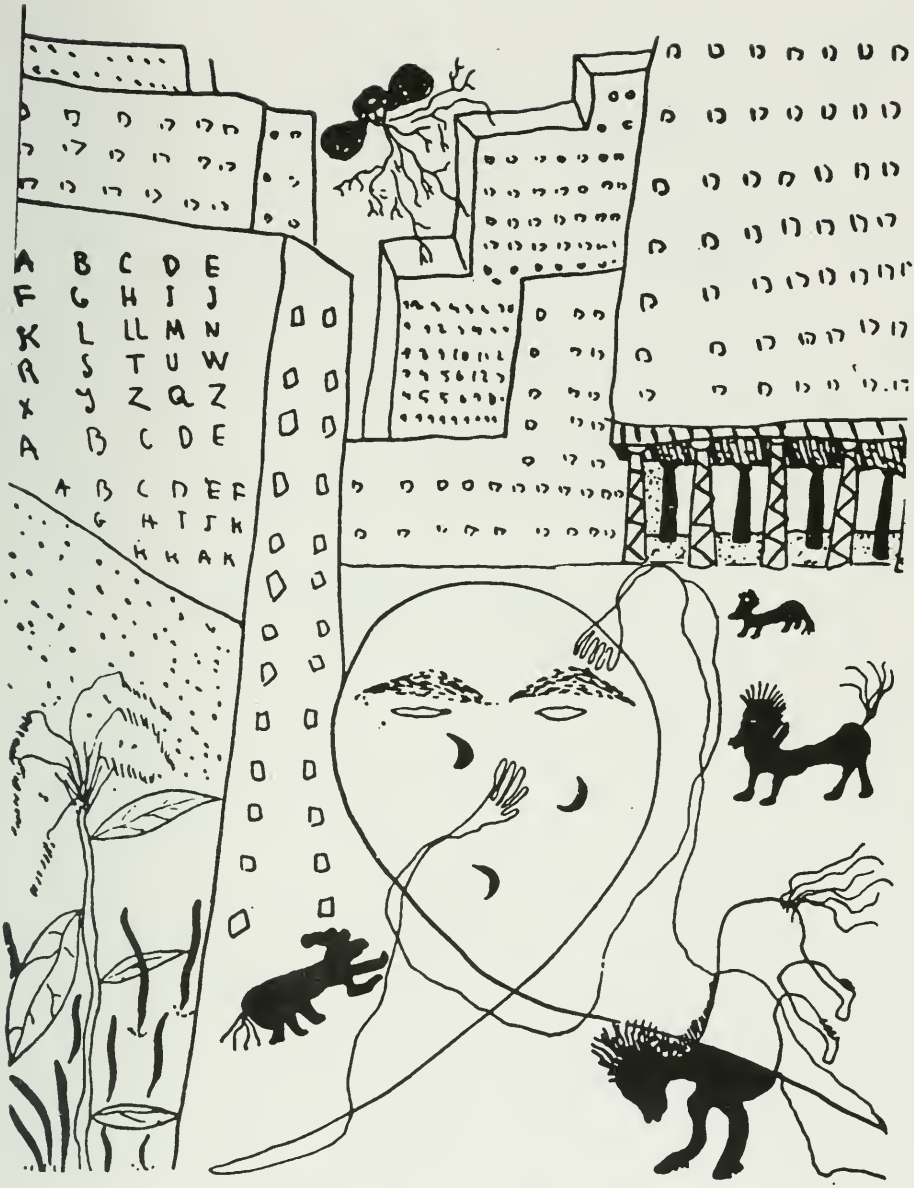
[8] Luis González del Valle, "Justicia poética en *Bodas de sangre*," *Romance Notes*, XIV, 2 (1972), 1-6. Cito solamente a González del Valle ya que en este artículo y en su libro *La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca* (New York: Eliseo Torres & Sons, 1975) págs. 101-135, el autor nos ofrece numeros puntos de vista de otro críticos sobre este tema.

[9] González del Valle, *La tragedia en el teatro de . . .* p. 105.

[10] *Hispania*, L, (marzo, 1967), 77.

[11] En *Perspectives on Drama*, editado por J.L. Calderwood y H.E. Toliver (New York: Oxford University Press, 1968), págs. 148-161.

[12] Véase que la Novia también cae dentro del esquema que Heilman expone. Para ella el conflicto será entre un impulso (la atracción hacia Leonardo) y un imperativo (la necesidad de casarse con un hombre de su mismo nivel económico). Recordemos que hay en la obra varias referencias, en boca del padre, a la necesidad de casar a la Novia bien.



Urban Perspective with Self-Portrait

DESPEDIDA

En silencio
Yo miraba la calle

Había grietas en el pavimento

Juan Carlos Galeano
University of Kentucky-Lexington

$H_2 O$

De la siesta
De los árboles lejanos
Regresa

y estalla cantando en el cuerpo de María

Juan Carlos Galeano
University of Kentucky-Lexington

ESTUVO AQUÍ

Siempre

En el golpe del agua

En la proa despedazada del sueño

En alguna voz

Permanece ella

Mañana me iré de este lugar

Juan Carlos Galeano
University of Kentucky-Lexington

RELOJ

A golpes

El péndulo

Lo dijo todo

No hay nadie

Juan Carlos Galeano
University of Kentucky-Lexington

POÉTICA

Si me preguntaran

No sé

De las huellas

Ni cuántos caminos

El viento entero barrió

Antes de llegar

Juan Carlos Galeano
University of Kentucky-Lexington

sábado y domingo

—No te vayas muy lejos que tu papá no debe tardar mucho en llegar.

Apenas unas cuentas casas dispuestas a desaparecer en la medida que uno se alejaba por la orilla. De repente, después de haber caminado distraído por un buen trecho, me daba vuelta y nada; sólo una línea (la misma) ininterrumpida de mar y arena. Las casas se habían disuelto en la bruma. Todo parecía encontrarse a una misma distancia.

Al caminar de regreso (todavía algunas de mis huellas no habían desaparecido al paso de la resaca), poco a poco las sombras, los contornos iban insinuándose en el horizonte. A la distancia los techos gradualmente terminaban diferenciando su color del resto del espejismo. Luego aparecían las ventanas, o alguien que caminaba hacia la orilla. Pienso entonces que para mi padre debía de haber sido así: un alejarse en la mañana del lunes (su auto avanza levantando una nube de polvo hasta llegar al desvío) y las casas se convierten en una mancha, después en sólo un recuerdo (yo, un recuerdo).

Muchas veces me sentaba (antes de cerrar el portón de madera) a ver alejarse el auto de mi padre. La estela de polvo no había alcanzado a regresar al suelo y ya el ruido del motor no existía. Un minuto más, el color se hacía sólo movimiento, una hormiga a la distancia, un punto que camina cada vez más lentemente. Nunca dejó de sorprenderme aquel instante preciso, cuando basta un parpadeo, después del cual el punto era irrecuperable.

Mi padre llegaba el viernes en la noche o en la mañana del sábado, dependiendo de cómo marchaba el negocio. Su presencia irrumpía claxoneando, repleta de provisiones. Y la casa se poblaba de cajas, canastas, visitas (sobre todo tías). Para acallar el estrépito de la bocina alguien volaba a abrir el portón de madera. El auto, entonces, gloriosamente se estacionaba en el sitio de costumbre. Finalmente el motor callaba. Las visitas eran atendidas; las cosas puestas en sus lugares correspondientes. Mas no sé, la memoria se confunde. Recuerdo que habían muchos perfiles y voces alrededor de la mesa. Hasta el lunes todo puede caber en un murmullo prolongado, inagotable, como la nube de moscas que sobrevolaban las canastas de fruta que mi padre había traído.

Durante la semana mi madre solía acordarse de recordarnos del sacrificio que hace su padre para tenerlos en la playa mientras él trabaja sin descanso. Sin embargo, tal vez fuera el verano o la inocente certeza de que las cosas siempre fueron de la misma manera, desde un antes muy antes, en fin... En ausencia de mi padre la ciudad se encontraba tan lejos como se me antojara, la ciudad y el colegio, el invierno.

Mi padre atendía su negocio y mi madre se iba de vacaciones con los hijos. Su llegada y su partida, supongo, desde un ahora también ficticio, tan sólo traían consigo el atisbo intermitente de un tiempo lejano.

—Acaba de llegar tu viejo. Corre, huevón.

A veces me apresuraba ágil a su encuentro, no sin antes asegurarme de que tuviera el sombrero bien puesto (a mi padre nunca le agradó verme con la cabeza descubierta al sol), anticipando reticente, aunque resignado, el cosquilleo de su bigote a la hora de besarlo, apurando el paso, amenazado acaso por la posibilidad de que mi hermano me ganara por puesta de mano las revistas, las empanadas, las ciruelas, pero antes que nada las revistas. Otras, me demoraba molesto, haciéndome el loco, decidido a no tolerar que con su llegada surgiera una tarea para mí, una responsabilidad que no pertenezca propiamente a las vacaciones, repitiéndome testarudo que en la playa yo estaba libre y nadie me iba a mandar.

Al saludarlo, éso sí, nunca dejé de verificar escrupulosamente lo mucho o lo poco que me faltaba para ser de su tamaño. Y sin darle la menor excusa para pensar que en la playa me había olvidado de cumplir con mis deberes, me adelantaba a ayudar a las empleadas a descargar las cosas del auto.

Con su viejo short, que mi madre quiso siempre tirar a la basura porque se le veía hasta el alma, y su camiseta de huequitos, una vez que mi madre y mis tías se sentaran a conversar, salía al porche y respiraba profundo. Luego su silbido se elevaría jubilar. Mientras tantro, probablemente yo me aseguraba de esconder las revistas en un sitio inexpugnable antes de marcharme.

En la orilla la mañana y el grupo crecían un tanto tímidos por las nuevas caras, los amigos y primos y demás parentala que venía por el fin de semana (la pelota saltaba por la arena). Llegado el momento nos iríamos caminando hasta dar con el espacio ideal sobre el cual construiríamos dos montículos de arena aquí; dos mucho más allá. Si la marea estaba baja la cancha de fútbol se extendería gigante sobre la playa perfectamente nivelada, virgen. Alguien escogía los equipos. La pelota no dejaba de rodar de pie en pie.

Con la siesta no se juega; con el mar tampoco. Todo depende de la inspiración de mi madre y la facilidad o dificultad de mi padre para expurgar los gases. Por un momento, casi eterno, todos nos hemos sentado alrededor de la mesa. Los días de olvido, acaso voluntario, de

espera, pretenden ocultarse detrás de las voces, de los recuerdos traídos de las orejas por tías más o menos aburridas y memoriosas.

No falta nadie en la mesa (mi hermano se demoró por ahí pero ya está en su sitio). Tal vez sobran algunos. Luego las voces de ellas anegarán la tarde. Y el sueño de él se alejará por su lado. Pero el tiempo de estas tardes es el pasado. Se debería escribir, hubieron en una época de verano tardes que se olvidaron sostenidas por la voz de mi madre o de ellas, y que tal vez no las recordaría si mi padre no las hubiera marcado con el gesto de su bigote.

—Ya les he dicho, no me cuenten nada; estoy hasta aquí de problemas. Háblenme de cosas alegres. Estoy cansada de que me vengan con que mi hermana esto, mi cuñado esto otro, mi primo lo otro. Al final yo soy la que termina incomodándose por los demás sin atinar qué hacer. Y ellos como si no me hubieran contado nada. No señor. El doctor me ha advertido que es necesario que mi libere de las preocupaciones, todas. A mí me debería dar una enfermedad tan conveniente como la de mi marido. El vive feliz con su sordera, encantado de la vida. En cambio una carga con todo el peso y termina enferma. Hace tres meses el doctor Menéndez me dijo, sus nervios, señora, están como alambres pelados. Pero si la mujer se tira a dormir la casa se viene pundungún abajo. Además...

Gracias a la puntualidad de mi padre, mi hermano y yo teníamos casi garantizado el escape de la mesa. Después del postre y antes del té (los sábados siempre había postre) mi padre anunciaba su partida a contrapunto, por encima o por debajo de las voces de ellas, recitando los titulares del periódico (primero la voz vigorosa y paulatinamente más débil, hasta llegar a ser algo menos que un susurro ahogado). Obrero cae del sexto piso, denuncian comercio sexual de presos (papi ¿qué es comercio sexual?) Ministro descarta contaminación de playas, Cosmos al borde del colapso y ya su voz desinflada ocultaba las palabras.

Satisfecho de la lectura, confiado en que las cosas eran como siempre habían sido, se paraba de la mesa.

Cuando era más niño solía perseguirlo para que me leyera la tira cómica de los diarios, una revista de Tarzán o El Llanero Solitario. Luego que aprendí a leer descubrí lo mucho que mi padre cambiaba las historietas de acuerdo a su humor o a la premura del sueño. Aprendí a verlo alejarse solo, con el periódico bajo el brazo. Y el después del almuerzo se cubría de un tedio a muchas voces, parecidas pero inconfundibles entre sí, de las cuales mi padre se despedía, un poco a la distancia pero certeramente, con un erupto o un pedo.

Su siesta lo esperaba, su sillón (su perezosa en la playa), su periódico. Al verlo alejarse era inevitable que buscara los ojos de mi hermano para esperar la arremetida de la ametralladora. El cañón de papá era infalible.

—Si vieran lo bien que me funciona el estómago en la playa. Aunque esta semana ha sido difícil, nada todavía. El sueño, en cambio, cada día mejor. Claro que los fines de semana me cuesta acostumbrarme a los ronquidos de mi marido; pero no me puedo quejar. Y no se imaginan a cuántos especialistas he ido a ver. El Dr. Veccaro que es una eminencia en Neurología, es más, es aficionado a la medicina folklórica, como le dicen ahora, y que me vio a finales del año pasado cuando fui a Lima al matrimonio de mi sobrino Carlos, ay Dios mío, cómo le malograron la ceremonia a mi sobrino. Mi cuñado, con lo fosforito que es, ya se imaginan, estaba que reventaba, y como había insistido...

Pero no siempre partía a la carrera con mi hermano, riéndonos sigilosamente. Con toda la seriedad que mi reciente masculinidad me permitía, a veces me quedaba entre ellas obedeciendo un secreto deseo que adquiría la máscara de un agente disfrazado de niño.

Nadie podía sospechar de mí, ni tenían por qué sentirse intrigadas por mi presencia. Mi padre que dormía a pierna suelta, tan sólo aparentaba sus ronquidos, ocultando lo mejor posible su desesperación por poseer la información que yo obtenía mejor que los espías de las películas.

Cuando mi tía Olga decía que no había maldición más grande sobre la tierra que los machos, yo paraba las orejas. Lo mismo cuando mi madre contaba cuentos sobre mi papá, o cuando mi tía Gladys, siempre exaltada, requintaba contra los maricones. Según ella, eran unos enfermos, unos desquiciados (todavía en aquel entonces no tenía idea de lo que significaba ser un desquiciado pero se me hacía algo más allá de lo terrible, como una enfermedad incurable), de los cuales había que proteger a la juventud. Y me miraba con la *ud* de juventud. Era de esperarse entonces, si es que mi madre no decidía ilustrar la conversación con una anécdota de su repertorio, que mi tía Olga volviera a la carga con nuevos bríos. Luego mi tía Gladys, que nunca se quedaba atrás, acaso insistía con que no hay hombre más hombre que un hombre alto, moreno, delgado, elegante, creo que decía, con el bigotito bien recortado y con botas de montar a caballo (no recuerdo si el caballo tenía que estar presente o si bastaba con las botas.)

—Yo siempre que puedo les digo a mis hijos que se metan de militares cuando sean grandes. Las pasan de maravilla; y si hay guerra, por lo menos mejor que el resto. El hijo de la Mercedes Carreño, si lo vieran, ya es capitán. Todos los años se la lleva a su madre al sitio donde esté destacado. Como toda la vida lo están cambiando de aquí para allá y de allá para acá, la Mercedes, quién lo dijera, así como la ven vendiendo fruta en el mercado, ya se conoce prácticamente todo el Perú. Claro que eso de andar como gitanos tiene sus desventajas; pero no les falta nada. Ojalá que uno de mis hijos llegue por lo menos a general con la ayuda del Señor de Locumba. Aunque sí...

Entre la voz que dibujaba los detalles, dentro los cuales se perdía la

anécdota, y la presencia que roncaba en su puesto de costumbre, el tránsito del espía se quebrabra en pausas inacabables. De la mesa del comedor al porche donde él reposaba, la desorientación solía imponerme la casi urgencia de marcharme a la carrera hacia la orilla.

Alguna vez insistí, acaso, en diferenciar los límites de la invención que mi madre había formulado con lujos de detalles frente a sus amigas; en qué punto comenzaba o terminaba la persona de carne y hueso con la que inevitablemente me cruzaría camino a la playa, sólo para avergonzarme de mi risa y la de las demás. Echado en la perezosa, con las piernas sobre una silla, imitando la curva de un puente colgante, mi padre descansaba. Todo parecía indicar que él era el personaje, el centro y el foco del cuento, de la atencíon, las risas. Pero no era del todo así.

Mientras caminaba hacia la orilla no era extraño que pensara en su presencia como en una ilusión óptica. Un truco de cámara le había otorgado la capacidad de cobrar vida, independiente de las palabras de mi madre, por dos días acaso.

—Mejor no hablar de cómo murió el compadre Sebastián porque éso sólo lo sabe dios... ay, a toditos nos agarró de sorpresa. Y el velorio, uy, nadie faltaba. Hasta el hijo que vive en Santiago, el casado con la chilena medio loca, aquella que hace unos ocho años tenía un salón de belleza en la calle Zela, frente adonde nosotros vivíamos antes de que se muriera la mamá, hasta el caimancito estaba presente con su mujer que no se habla con la suegra. La comadre, éso sí, estaba que no se podía parar. Tantos años junto al compadre. Y el compadre no era un santo que digamos, y bien mano larga, carajo. Pero la comadre siempre sufrida, aguantadora. Qué paciencia de mujer dios mío. Tan buena la comadre. En fin, dios nos dé fortaleza a todos. Pero lo mejor de la noche llegó cuando a mi marido le vino la bicicleta. Ay Señor...

Cuando las musas acudían dadivosas, prefería irme solo hacia la orilla. Sabía que su voz me perseguiría por una buena parte de la tarde. Entonces, ta vez deseara que la casa palpitara mientras la miraba desde lo lejos, hincharse y desinflarse como en los dibujos animados, cuando Popeye se echa a roncar.

Sentado sobre una roca, con los pies en remojo, y los pescaditos mordiéndome las plantas esporádicamente, como haciéndome cosquillas, recordaba su voz retomando nuevamente la historia (un cuento que mi madre había contado miles de veces, siempre de manera distinta, y que la memoria ha cambiado añadiendo y quitando lo que le conviene). La voz avanzaba con las pausas acostumbradas para acrecentar el suspenso y dar tiempo para que cada una de las presentes suelte su interjección preferida. No tenía que recordar que mi padre dormía.

En ciertas partes del relato el recuerdo de su voz ocultaba el golpe incesante de las olas contra las rocas, tranportándome, como quien carga a un niño, a los momentos culminantes de mi padre en el velorio del

compadre Sebastán Viacava.

Los detalles y explicaciones que no me interesaran habían sido evacuadas del momento. Podía entonces conducir la voz para que me guiara de frente al grano, dirigir la entonación a mi santa gana y luego abandonarme a ella, entrar de lleno al momento indicado y escuchar los ruidos que salían del baño contiguo al salón donde se encontraba el finado, la pujazón, la ametralladora infalible, demoledora, el estruendo de la caca estrellándose contra el agua en reposo y las salpicaduras bañándolo todo, los pantalones, el calzoncillo, el piso, el espejo, el lavabo. Para colmo de males ya no quedaba papel higiénico. Y mi madre acudiendo al llamado urgente, desesperado, que mi padre articulaba a viva voz entre ese mar de ruidos, no quieriendo y no sabiendo dónde meter los ojos de la gente que la perseguían, acomodando los gestos para la ocasión, sujetando la mirada fija sobre el muerto, escuchando con una claridad solemne cada detalle y matiz de los ruidos provenientes del baño, pasmada ante la riqueza tonal de los estruendos y la inconmensurabilidad de los efectos especiales, caminado doliente y recogida, como si ell fuera la viuda y el muerto el que estaba en el baño.

A esa hora de la tarde podía imaginar o recordar sólo lo que su voz me permitiera. El agente secreto se remojaba los pies, acaso riéndose (no había testigos que certificaran el gesto de su rostro), mirando hacia la casa que no palpitaba.

—Te imaginas de qué porte la debe tener dios.

—No más grande que la mía, huevón.

—Chucha su madre este huevón siempre hablando huevadas.

—Lo que sí, puta madre, cómo le han crecido las tetas a la Ceci desde el verano pasado. Están como para...

—Guarda, compadre, ya la tengo reservada. Me la voy a criar a mi medida. Puta, aunque su viejo es una mierda, huevón.

—El viejo más feo que la mierda y la hija...

—Y vas a ver cómo termina casándose con un cojudo mas feo que...

—Pero con plata, carajo.

Podía ser un buenas noches, tímido, ligero, así, de pasada, pretendiendo sugerir que estoy cansado, deslizando lo pies furtivos por el pasadizo oscuro, o sentarme silencioso al borde de su cama, a la espera que nuestras voces se reconocieran. Mis hermanos ya se habían acostado, sólo el capricho de la marea entrando por las ventanas (en la playa ya no quedaba una sola luz encendida), nadie más.

Ella me esperaba sin importar la hora. Nunca pudo dormirse hasta que

todos estuviésemos de vuelta en casa, que la lámpara de kerosene estuviera apagada, la puerta bien cerrada. Recuerdo que mientras ella se acomodaba las almohadas detrás de la espalda, yo pretendía acallar, domesticar, acomodar a mi manera, supongo, los atisbos y ecos de lo vivido en la orilla hasta apenas un minuto antes de pasar o entrar a su cuarto, antes de cerrar la puerta de la casa hasta la mañana siguiente. Y las palabras se ocultaban prohibidas, maleducadas, impronunciables con cosas que nunca sabría cómo contárselas a mi madre, que nunca mencionaría en su presencia o de los mayores. Era inevitable que tartamudeara entonces, que mintiera.

Mas sólo son verificables la espera de mi madre y el sentarme al borde de su cama. Lo demás es un querer calladamente y a veces, por casualidad, descubrir que se escapó una palabra, una pregunta, una confesión inusitada entre el lunes y el viernes.

—Lo que tienes que hacer es besarlo despacito, poco a poco. Empezar por la boca. Resbalarte hacia la oreja. Doblar por el cuello. No seas cojuda, Elenita. Y bajar por el pecho, lentamente, saboreando cada músculo del huevón ese, más y más, hasta dar con el músculo central...

—Ya no te pases. No puedes decir nada sin ponerte pesado, idiota. Además tú sabes que el Carlos no me gusta para nada.

—¿Saben el chiste del enano?

—Puta madre, ya lo has contado como cien veces, huevón.

—¿El del concurso de putas?

—Mira, cuenta nomás. No le hagas caso a este espeso.

Le había contado apresuradamente (tartamudeando) que me gustaba la Cati, claro que sólo como amiga; y la Ana y la Elena; pero sólo como amigas. Todas eran mis amigas y no tenía la menor idea (mentira) del tipo de chica que me gustaba.

No, no era fácil hablar de estas cosas con ella, vertir las palabras como si lo conversado hubiera ocurrido hace mucho tiempo, protegido lor la distancia en el tiempo, como ella solía contar sus cosas. Mucho más difícil aún contestar sus preguntas cuando más resignado me encontraba sólamente a escuchar.

Y aquella noche tuvo que sorprenderme con aquello que menos esperaba. A mí nunca se me hubiera ocurrido atreverme a preguntar por el tipo de hombre que a ella le gustaba. A mí no y la respiración me enredaba las sílabas, la lengua era un trapo repleto de nudos, disimulando (sin contestar) cualquier sospecha, con mi mejor sonrisa de niño bueno, de que hubiera en mí el menor interés por el sexo o el sexo opuesto.

Al Tito le gustaban flacas (delgadas, decía él), altas, de pelo castaño. A Kirós no le importaba realmente el físico (lo importante es otra cosa, repetía). El Juan las prefería tetonas, con un buen par de mamaderas, creo que decía, y piernonas para ponerlas patas al hombro, con una cinturita de este tamaño. A mí me estaba empezando a gustar la Elena. Sin embargo no me atreví a mencionar su nombre frente a todos; no

hubiera faltado un bocón y queda la cagada. Tan sólo me permití afirmar, categóricamente, que para mí no había nada como las negras y punto carajo.

Mas yo me encontraba sentado en la cama de mi madre. Y no era precisamente el Juan quien me había hecho la pregunta.

La elocuencia del silencio y la parálisis de la lengua socavaban rumores a la marea entrando por la ventana. Tal vez pensaba en la Elena, en lo mucho que me gustaría agarrarla por ahí, una noche, con todos lo dientes. Tal vez absorbía cabizabajo, tratando de reírme, mi autoinflingida incomprensión del mundo. tal vez no pensaba en la Elena ni intentaba reírme y acudía oportuno al estoy cansado, mami. Todo para que ella me sorprendiera una vez más, en el momento en que mi disponía a cargar con la humillación de mi retirada.

La escuché de reojo primero, temeroso de que fuera una treta para seguir insistiendo en algo en lo cual yo no podía; pero luego su voz fue cuidadosamente haciendo suya la respuesta. Sus palabras, sin apuro, procedieron a dibujar sus facciones, definir el porte de sus hombros, el contorno de la silueta, el detalle de los brazos, el atuendo.

No se parecía en nada. Con melancolía ella iba llenando los vacíos que mi imaginación no se atrevía a cubrir. Era una noche de semana, cualquiera. Y el sábado llegaría quien no es. El fin de semana, inimaginablemente lejano hasta aquel momento, irrumpía, apretaba los días y las noches, ya era mañana mismo.

La noche se hizo muy tarde de improviso. No creo que pude decirlo; pero no sé de dónde me salió, casi inaudible, el buenasnoches mami.

—Qué rico es pajearse mirando las estrellas.

—Puta madre, que a ti se te para hasta mirando las piedras, huevonsio.

—Mira, esa es la Cruz del Sur.

—Y este cojudo ve cruces hasta en la sopa.

—¿Qué crees tú que es más pecado? ¿pajearse o cacharse una hembra?

—Más pecado es hacer preguntas cojudas.

—¿No te pasa que en la playa te pajeas menos que en la ciudad?

—Puta que son unos enfermos de mierda. Sólo saben hablar de sexo, carajo. Todo lo que tienen que hacer es aguaitar por la cerradura cuando sus viejos y sus viejas se acuestan.

Ella no siempre fue tan esquiva a bajar a la playa. Recuerdo caminatas largas y soleadas a su lado, con otras amigas y sus respectivos hijos e hijas, y eso que a ella nunca le gustó el sol. Incluso mi primer recuerdo (si es que puede haber tal cosa) brota de una mañana en la que ella me enseñaba a disfrutar del mar. Yo lloraba a rajatabla, todavía sin palabras, embriagado y temeroso por la sensación de las olas levantando mi cuerpo insignificante, sólo sabiendo aferrarme a ella, confiándome a sus brazos sin dejar de reclamar, babeando un horizonte en constante movimiento.

Mas con el transcurso del tiempo, y en la medida que los hijos aprendíamos a regresar a casa apenas para comer y dormir, ella fue

bajando menos a la orilla.

Hubieron temporadas completas en que nunca salió de la casa, salvo para ir donde mi tía Carmen, veranos en que no pisó la arena. Fue durmiendo menos, también; y, según los demás, empezó a sufrir de los nervios. La playa era recomendable para su salud; pero ella sólo la miraba de lejos, desde la ventana, supongo. Tal vez por eso, quién sabe, cuando la lengua reclamaba un poco de paciencia, de aire para sus nudos, de menos miedo, se me daba por contarle las cosas de la playa, tartamudeando menos.

Empezaba por el agua. Y poco a poco lo bueno y permitido se abría camino; el temor a ofuscarla cedía. Avenzaba del mar a la orilla; de la orilla a la gente. Cuando había logrado alcanzar cierta confianza con los latidos de mi lengua, a veces me aventuraba a narrar mi mejor gol de la tarde o el menos —grosero, hubiera dicho ella— de los chistes contados esa noche en la orilla.

Casi antes de retirarme a dormir, de vez en cuando me permitía el lujo de reclamar su presencia en la playa. Esbozaba una invitación, casi una queja, asegurándole de antemano todo un conjunto de emociones que iba a sentir a la hora de meterse en el agua.

Entonces cómo no recordar aquella vez, en quer me salí con el gusto de verla gozar como ella me había enseñado. Puedo suponer que el verano llegaba a su fin, y que no aguantaba la idea de que regresáramos a la ciudad sin que mi madre se hubiera bañado una sola vez en el mar. Aunque quizás fueron muchas y no una vez, como quiero recordar, o en diferentes veranos.

Pero en aquella tarde no habiá nadie en la orilla. No hacía mucho que el sol se había metido. Sé que la acompañe contento y entusiasmado hasta la poza, que no me perdí un solo instante, cada salto, brazada o risa suya. De regreso (el cielo estaba morado y las lámparas de las de más casas ya se habían encendido) ella tiritaba sonriendo, agarrada de mi brazo, prometiéndome meterse en el mar todas las tardes que le quedaban al verano, Pero pasó mucho tiempo hasta la próxime vez. O creo que no lo volvió a hacer hasta el verano siguiente; no sé, quizás nunca más. No recuerdo.

—Para mí no hay como los pelícanos.

—A mí me gustan pero no tanto; son muy feos.

—No estoy hablando de bellezas, cojuda. Se trata de otra cosa. Si yo pudiera ser un animal sería un pelícano.

—Como tienes la cara de pelícano, más que seguro que al morirte te vas a reencarnar en uno. No te preocupes.

—A chucha, estás melosísima esta noche. Seguramente te bajó la regla.

—Ya, carajo. ¿Por qué no se besan y se dejan de tanta huevada?

—¿Quién? ¿yo? ¿con este idiota?

Al caminar de regreso a casa el cuarto de mi madre fue siempre la escala anterior, no sé si obligatoria, a los sueños. Nunca pude evitar

detenerme; aunque fuera un breve instante, lo suficientemente largo para verificar por lo menos que la noche podía proseguir su curso, todos estábamos en casa. Mientras los pies se hundían en la arena, mientras cerraba la puerta y clausuraba la casa hasta la mañana siguiente, el perfil de su sombra nunca totalmente dormida, atenta al menor ruido nocturno, imponía su espera.

Noches, espera, el cuarto con la puerta abierta y la ventana que da al mar también se apagan, desaparecen. La memoria me dicta que mi paso era mucho más lento en esas otras noches sin escala. El fin de semana anochece mucho más el camino hasta mi cama, más lleno de sombras y respiraciones. Supongo que el sábado igualaba las cuentas del aquí con el allá. Al olvido voluntario de los de todas las noches había finalmente llegado, en el tiempo predispuesto, la amenaza de la ciudad.

La costumbre me dejaba adivinar el camino hasta mi cuarto en la oscuridad. Al pasar por su puerta, casi me detenía pero no. La puerta estaría cerrada por unos días, nada más.

Prender el carro era un gran logro; aunque siempre fue más difícil pedirle las llaves, o darle marcha atrás cuando nu siquiera se sabe darle para delante. Pero aquel verano yo estaba decidido a aprender a manejar.

Esperaba ansioso la mañana del domingo, dispuesto incluso a no comer pan con mantequilla y mermelada en mi desayuno, imaginando apresurado, acaso todavía soñoliento, el auto devorando el paisaje playero bajo mi completo control. No, cuando soñaba despierto, no me acordaba de la presencia de mi padre sentado a mi lado, dándome instrucciones, casi manejando por mí.

Como todo domingo veraniego, el día comenzaba populoso. Por lo general había que hacer cola para entrar al baño y esperar turno para sentarse a la mesa. Las horas también parecían avanzar en mancha, o tal vez era sólo la emoción de manejar el auto de papá lo que desfiguraba el tiempo. En la espera del momento ideal para pedirle las llaves se me podía ir toda la mañana, maquinando, rumiando la estrategia más apropiada a sequir según el genio que mi papá se gastaba ese domingo.

En el fondo, supongo, se trataba de pedirle sin pedirle (casi todo dependía de mi precisión). A veces tan sólo me atrevía a esperar silenciosamente a que él insinuara su deseo, así fuera de la manera más vaga, de ir a otras playas a comprar pescado o mariscos para el almuerzo. La huevada era que si quería parecer respetuoso y acomedido corría el

riesgo de que no me escuchara, ya sea porque en realidad no me escuchaba o porque, como decía mi madre, se hacía más sordo cuando no le convenía escuchar. Y si gritaba, podía pensar que estaba exigiendo, demandando sin el debido respeto que se merece un padre. Sin querer la cosa queriendo, sincronizaba mi intervención ofreciéndome con controlado entusiasmo como chofer para la travesía.

Casi sin pronunciar palabra, amparado en la idea de que en todo caso no me iba a escuchar, saltaba de mi sitio, dejando mi taza de café con leche hirviendo milagrosamente vacía de un solo sorbo. Ya terminé el desayuno, papi. Y mirándolo apenas, diciendo sin decir te caliento el motor, papi, corría en busca de la llave de mierda metida en el bolsillo izquierdo del pantalón tirado sobre la silla del cuarto.

Otras veces, sentado frente a él (mi madre siempre a la cabecera), insistía en capturar su atención, acaso sugerir, con timidez persistente, si es que presentía que era una mañana para efectuar semejantes lances o la espera se prolongaba sin tregua, un pequeño viajecito dominguero, que vinieran algunas de mis tías a dar una vueltita, papi, mira que mi tía Amalia no va a regresar hasta el próximo verano, lo mismo mi tía Olga.

Por supuesto, ahí también están aquellos domingos en que la espera se derritió cabizbaja, para nada, cuando mi padre dejaba en claro, de la manera menos clara posible, con un gesto impreciso pero definitivo y muy bien disimulado por el bigote, que no, mientras las voces se multiplicaban, las sillas se apiñaban alrededor de la mesa, sin apelación posible. Entonces no era vano pensar en el lunes, mañana, de todas maneras mañana, carajo.

Siempre pensando que me olvidaba de algo (de mucho), que no estaba cumpliendo con todas las indicaciones y consejos que él había elaborado, perfeccionada y certificado a lo largo de cuarenta años frente al volante, y miles de miles de lilómetros recorridos sin un solo rasguño (bueno, uno, pero no fue culpa suya), me acomodaba en el auto, Al girar la llave y encender el motor, todo dejaba de existir, todo lo que no reposara sobre las cuatro llantas, salvo los consejos de mi padre, su mirada también, que sin mirarme me seguía desde la mesa por entre el humo de la leche caliente y las voces (desde donde se estacionaba el auto se podía ver la cabecera y el lado ezquierdo de la mesa, mi padre me daba la espalda). Entonces, con el cambio en neutro, el freno de mano a fondo, me bajaba del auto con la franela en la mano, silbando, dispuesto a sacudir el polvo del cuerpo metálico, de paso que dejaba transcurrir los tres minutos de calentamiento obligatorio que el motor requería (casi me olvido, antes de encenderlo, debía de haber revisado el agua y el aceite).

Tal vez haya habido autos mucho más grandes y limpios que, alguna vez, cruzaron mi conciencia; pero, y supongo que estos es prerrogativa de cada hijo, ningún otro podrá competir, ni lejanamente, con la inmensidad impecable del auto de mi papá. Como su hijo, mi obligación

no sólo se limitaba a heredar un profundo respeto por la apariencia y salud del móvil, sino cultivar algo mucho más rico y complejo que sólo él sabía dar forma tangible con sólo pronunciar la palabra piloto. Un buen piloto hace esto, o esto otro, o nunca hace aquello. Y la palabra, en la medida que la repetía, crecía de tal manera que englobaba el coche, la gasolina, los pasajeros, el garaje, hasta las casas y las carreteras, incluyendo las calles y sus paseantes. El mundo podía dividirse con suma facilidad entre aquellos que eran y no pilotos. Aunque una cosa era manejar y otra muy distinta merecer el título que sólo mi padre podía otorgar, que sólo en sus labios adquiría el peso que se me trepaba por el cuello, haciéndome casi imposible voltear la cabeza para mirar la puerta del garaje por donde, milagrosamente, aquel universo con sus ocho cilindros y todo, supuestamente iba a pasar sin mayores complicaciones.

Mientras sacudía, el ruido del motor, perfectamente afinado, me ayudaba a no prestarle atención a las voces que venían de la mesa. Sin embargo la voz de mi tía Olga, la que se sentaba justo en el lugar desde el cual podía ver toda mi faena de aspirante a piloto y la más preocupada de mi precocidad en asuntos automovilísticos, alteraba la perfección mecánica del sonido que llegaba hasta mis oídos. No faltaba más. De manera altruísta y didáctica, ella se encargaba de advertirle a mi padre (como si él la escuchara) sobre los peligros que entrañaba el darles con demasiada facilidad tanta libertad a los niños desde tan niños, que lo único que hacen es hablar porquería y media, fumar hasta perfer la conciencia, enamorarse de la primera que ven, gastarse toda la plata a la que pueden echar mano, y que dándoles el carro estamos premiando, en vez de castigar, sus malacrianzas.

Mi madre, en cambio, no se metía en ese tipo de maniobras; reservaba su participación para cuando fuera estrictamente indispensable. Según ella (y en estos asuntos siempre dejó en claro que no tenía nada más que decir), la manera como mi padre enseñaba era la mejor manera de asegurarse de que nadie aprendiera a manejar. Aunque a veces no podía reprimir el deseo de evocar aquella vez, única y decisiva, cuando decidió probar suerte con mi papá como profesor. Y si las musas en aquellos momentos la acompañaban,, aparte de mis tías, podía ser que la anécdota se revistiera de cuento, de detalles y efectos sarcásticos conmovedores. O tan sólo limitarse a sonreir, ocultando una desilusión, apenas mencionando esquiva, aquella vez en medio del arenal, a la salida de la ciudad, cuando se bajó de la camioneta de mi padre y le tiró la puerta en las narices para nunca jamás.

Recuerdo que en al momento apoteósico de sentarme definitivamente en el puesto de mi padre, una vez transcurridos los minutos de calentamiento para el motor, en el instante de cerrar la puerta (en aquella época estaban de moda los viajes a la luna y, según mi imaginación, lo que iba a intentar merecía sino más, las misma consideración) le reservaba a mi tía

Olga la más jijuna de mis miradas que atravesaba desafiante el pequeño patio que separaba ilusoriamente el comedor del garaje. Contestatario, por si acaso ella creyera que yo me dejaba así nomás, pretendía hacerle añicos el sueño de ver cómo me sacaba la mierda, y cómo luego mi padre de un solo grito me dejaba sordo y sin propina para toda la vida, sin permiso para ir al cine cuando regresáramos a la ciudad, hasta que termine de pagar hasta el último centavo del auto de mierda y la chucha de su madre de la puerta del garaje que me la llevé en forma.

Si desde afuera el auto impresionaba por su tamaño, desde adentro era más justo pensar que se trataba de un barco. Listo y sin excusas para retroceder, lo primero que me correspondía era aparentar un absoluto control sobre aquel universo rodante. Mirarla de reojo a mi tía Olga por lo general ayudaba. Pero al mirar por el retrovisor era imposible no dudar. Ni cagando, la tremenda huevada esa ni cagando pasaba por aquella puerta, huevón. Y el timón se me deshacía, huevón. No, no era el timón sino las manos que me sudaban como la puta madre, huevón. En ese estado y en aquel punto, con la seguridad de que un movimiento en falso y mi padre pondría el punto final a tanta pendejada, era necesario, imprescindible, silbar generosamente, permeando de paciencia el desenlace de la acción.

Había que embragar a fondo; pero aun así, nada garantizaba nada. En varias oportunidades, con todo el peso de mi cuerpo sobre el embrague, a la hora de meter el cambio, al carro de mierda se le daba por crujir (ni mirar en la dirección de mi tía Olga). Pero qué mierda. Rogando a todos los santos para que la caja de cambios se dejara de huevadas conmigo, procedía, remedando el gesto que mi padre hacía con la boca a la hora de meter el retro. Claro que si la palanca entraba libre de ruidos no tenía tiempo ni ánimos para festejar el triunfo. Una vez hecho el cambio, aquel mundo aguardaba impaciente por salir del reposo.

Las iba a cagar; no las iba a cagar. Lo importante era mantener el sentido de la perspectiva y sincronizar el movimiento del acelerador con el embrague. Tan sólo se trataba de atravesar el portón, gran huevada. Una vez afuera podría respirar con más tranquilidad. Acaso yo también podría alejarme a toda velocidad observando por el retrovisor la estela de polvo que oculta las casas cada vez más pequeñas.

Pero no siempre pude crucé aquella frontera. Y alguna vez, agobiado, tembloroso, estuve a punto de renunciar a nunca más a tocar el auto de papá.

El punto había desaparecido.

Era cosa de seguir caminando, tal vez queriendo perseguir aquello que se perdió así nomás, como si su obligación hubiera sido desaparecer. Lejos de todo, sin puntos de referencia, salvo la orilla, acaso daba igual que le escribiera o no una carta de amor (sobre la arena), con el dedo índice, con el meñique, con un hueso de gaviota, con el pie a la Elena, la Caty, a la Ana, dibujando la letra, rematando con un corazón flechado, unas gotitas de sangre cayendo, sin temor a que alguien las lea. Nadie hubiera llegado hasta ahí. Las palabras se borrarían solas. La próxima vez que regresara hasta ese punto, mucho más allá desde donde las casas desaparecen, ya no estarían.

Había conseguido sin mucho esfuerzo que mi padre me prometiera traerme dos revistas de Arica, que me dejara sacar el auto y darme unas vueltas, quiero recordar que a toda velocidad, por la parte de atrás de las casas. Mi madre, al terminar de hacer la lista de víveres y antes de que mi padre se metiera al auto con todas mis tías, le había reclamado un beso. Mi hermano hasta el último momento estuvo recordándole el nombre de las revistas que quería.

Así comenzó el lunes (anticipando silencios). Así comenzaron muchas mañanas del día siguiente al domingo, mañanas de despedidas. En ese entonces, creo que me molestaba que me molestara su partida, su ausencia, cuando de igual manera y con las misma intensidad deseaba fervorosamente que el sábado nunca llegara, que no interrumpiera mis vacaciones de esa forma. Pero nunca, y acá seguramente exagero o miento, me permití una lágrima de ida o vuelta.

Al caminar de regreso, la mañana me mostraba un nuevo rostro del mismo paisaje, libre de gente que está en la playa pero no se olvida de la ciudad. Sólamente quedaban los de todos los días. En la medida que mi paso les permitía a las casas recuperar su forma en el horizonte, el tiempo también cedía. Era sólo un lunes; faltaban años para el próximo fin de semana.

Era la casa del Juan, también, donde nos juntaríamos bajo la sombra de su fachada, instintivamente. Y sin mayores preámbulos hablaríamos de las cosas de siempre, sin necesidad de contar todo esto que acabo y no acabo de contar. Los papás de todos los presentes se habrían marchado. Qué chucha. En aquella época habían otras urgencias que lanzar en palabras, que acometer, protegidos por nuestra complicidad veraniega. Dependiendo de infinitos factores, los chicos y las chicas nos juntaríamos o separaríamos después, antes o durante el baño de la mañana. Podía ser la pelota de fútbol o el deseo de repetir aquella vez, no ésa sino la otra, huevón, cuando me bañé, mejor dicho, cuando nos bañamos juntos la Elena y yo.

Para cuando llegara la hora de la siesta no querdaría un solo despojo de fin de semana sobre la cubierta de aquel tiempo liso, sin marcas, en el que

todo es un día nunca igual al otro. El lunes nos remitía a la isla; nos devolvía su magia, unas casas tiradas sobre la arena y nadie ni nada más para siempre.

El baño de la tarde tan sólo confirmaría el tránsito de un tiempo sin interrupciones ni testigos. Mientras caminaba de regreso al caserío, supongo que simplemente escuchaba el mar en mi oreja izquierda y la sucesión de un mañana de lunes que se abría sin cerrarse. A lo lejos divisé las figuras del Tito y el Willi pateando la pelota. La Rosa y la Elena y la Caty conversaban sobre las rocas mientras cuidaban a los hijos de la Coca.

—¿Cerraste bien la puerta?

No creo que fuera extraño que escuchara la voz de mi madre, también. En la noche, como de costumbre, sería difícil encontrar las palabras en común. Pero ella, infaltable, me estaría esperando. Mis hermanos dormirían; no quedaría una sola luz encendida en toda la playa.

w. enrique lizárraga
University of California, Los Angeles
Mayo de 1984

Apuro del poeta

en una noche fría
de éstas
¿que silencios brotan del alma?

un verso, un poema, una tristeza
una necesidad sin la conciencia de cumplirse
un deseo jamás apagado
una sed que no sabe saciarse

y yo, con los pies de un vago,
camino unas sendas desconocidas
seguido por varias sombras mías
que no cesan de espantarme
con sus ganas de saltar y soltar

en esta noche fría
contra el viento medroso
sólo crece una cosa: la desesperanza
en una voz que no habla
y nunca se calla.

Edward J. Lazzara
University of California, Los Angeles

KATTÁN ZABLAH, JORGE. *ACUARELAS SOCARRONAS.* Barcelona: Ediciones Rondas, 1983, 94 págs.

Acuarelas socarronas es el segundo libro de cuentos del escritor salvadoreño Jorge Kattán Zablah. Las nueve narraciones que componen dicho libro tienen como escenario común el ficticio pueblo de Cojontepeque, que condensa "los nombres de dos localidades salvadoreñas, Cojutepeque y Quezaltepeque", según asevera Hugo Lindo, escritor y compatriota de Kattán Zablah. Cada una de las narraciones, cabe destacar, aun compartiendo la ubicación geográfica e histórica, constituyen entidades independientes a través de las cuales, provisto de astucia, gracia y magín Kattán Zablah pone en práctica su estrategia narrativa, de carácter totalizante.

Kattán Zablah no se entretiene en demoradas descripciones topográficas. Sin embargo, cada relato contribuye, a su manera, a darnos una idea del lugar. Al concluir la lectura podemos visualizar, aunque no sin vaguedad, el imaginario pueble de Cojontepeque. Y esto basta. Lo importante para Kattán Zablah es el hombre y el medio en que éste se desenvuelve y hacia ello dirige se atención.

Queda dicho, entonces, que estas *Acuarelas socarronas* congloban una especie de mini-radiografía social pueblerina. El relato que comienza el libro, "La muerte de la Barbera", aparte del contenido propio, que es el comportamiento social en un velorio, tiene la función de presentarnos a una serie de personajes que más tarde se irán redondeando por medio de enfoques individuales parciales. Curiosamente, el libro se cierra con el cuento "La partida de Don Abdalah", que también gira temáticamente alrededor de la muerte. "Un tenorio pueblerino" presenta al conquistador de mujeres que al final cae atrapado en sus propias redes. De paso, y a través de la comparación de dos cartas de amor —una de Don Quijote y otra del tenorio pueblerino—, el autor acomete contra la palabrería pomposa, unútil y exenta de significado. "El mal amigo" pone en relieve la envidia y la falsa amistad. "La extravagante sabiduría del cronista" y "Las tribulaciones del maestrescuela", que representan a la intelectualidad cojontepequense, destacan el atraso, el oscurantismo, la ignorancia y la superstición. "Los mapaches" es la historia de un matrimonio que se acostumbra tanta a la desgracia que cuando ésta acabe, los dos envejecen prematuramente y mueren porque ya no tienen nada por qué luchar. El telón de fondo, tan importante e interesante como la acción principal está construido a base de comentarios de los lugareños sobre la situación política de la época. De cierta manera, esta reflexión política se complementa con el cuento "El dictador impaciente", el ignorante y obseso soldado raso que aspira a ocupar el puesto más alto de la nación. Tal vex el cuento más impactante y a la vez al más controvertido por las

tremendas implicaciones políticas que sugiere sea "El compadre". En todo case, éste es el cuento que mejor retrata el grado de atraso, miseria, ignorancia, superstición y, en general, de las condiciones humanas (o infrahumanas) en que viven los cojontepequenses.

Acuarelas socarronas es un libro en que nada se presenta como gratuito. Todo está planeado y calculado de comienzo a fin. Asevera esto la prolijidad del autor en la búsqueda de temas y subtemas y en los medios de que se vale para presentarnos su material. A juzgar por las fechas en que fueron escritos estos cuentos, Kattán Zablah invirtió, lucrativamente, por lo menos seis años en la creación de estos microcosmos.

Las nueve narraciones constituyen una unidad interesante. El estilo se ajusta perfectamente al contenido. Si el estilo y los recursos literarios que utiliza Kattán Zablah tienen un cariz deliberadamente medieval, este estilo y los recursos están plenamente asimilados al contenido de las narraciones: éstas no comunican que los personajes, a pesar de ser contemporáneos nuestros, viven prácticamente en el medioeveo. El tone es juguetón, irónico y hasta sarcástico, lo cual le hace justica al título del libro y de lo cual se desprende que hay en las narraciones por lo menos dos niveles de lectura, uno aparente y otro escondido. La dicción presenta también rasgos reveladores. El uso de las palabras, cuidadoso y apropiado, transmite, en sentido lato, lo que el autor quiere comunicar. Reconocemos dos niveles de dicción en las narraciones, el formal y el coloquial.

El humor es otro de los puntos fuertes de estas *Acuarelas socarronas*. Es un humor calculado y efectivo. Detrás de este humor se cobijan los "modos" del hombre. Humor agridulce, tal vez más inclinado en el fondo hacia el lado amargo. Este humor, cabe puntualizar, no ha de entenderse en el sentido frívolo del término sino como un humor auténticamente serio, como es, por ejemplo, el sentido lúdico en Cortázar: profundo y serio.

Acuarelas socarronas no es un libro experimentalista, como ya lo ha anotado en el prólogo del mismo el autor uruguayo Julio Ricci. Su originalidad, sin embargo, se basa en la adaptación de lo antiguo a temas y motivos actuales. Libro ameno de leer que comunica una situación particular y a la vez universal de la condición humana.

Pedro S. Meléndez
University of Colorado, Boulder

CONTRIBUTORS

ADRIANA BERGERO, an editor of *Mester,* is finishing her course work in the doctoral program of UCLA's department of Spanish and Portuguese where she received that department's outstanding graduate research paper award for 1984-85. She has studied in Argentina and Spain and her areas of specialization are Spanish contemporary literature and Latin American literature. She is currently working on an article for publication about Leopoldo Lugones and a paper for presentation at the Lorca symposium at UCLA in May.

LINDA BRITT is currently completing her doctoral thesis, "Swan Song: Late Trends in the Poetry of Federico García Lorca", at the University of Virginia under the direction of Juan Cano Ballesta. She holds a B.A. from the University of North Carolina at Charlotte and a M.A. from the University of Arkansas.

ELIZABETH E. BOHNING, a specialist in 18th and 19th century German Literature, is Professor Emeritus at the University of Delaware. She received her Ph.D. from Bryn Mawr. Among her other publications are two articles which she co-authored with Judy McInnis that pertain to the works of García Lorca, "The Child, the Daemon and Death in Goethe's 'Erlkönig' and García Lorca's 'Romance de la luna, luna' " and "Lorca's Debt to Goethe's *Faust.*"

JUAN CARLOS GALEANO, a graduate of the Universidad Pedagógica Nacional in Bogotá, is presently pursuing a master's degree at the University of Kentucky. He has also published in the Spanish literary magazine, *Turia*, and is currently working on William Carlos Williams translations.

LAWRENCE H. KLIBBE received his doctorate from Syracuse University and now serves as Professor of Spanish at New York University. His work in 19th and 20th century Spanish literature incudes: *Lorca's "Impresiones y paisajes": The Young Artist; Fernán Caballero;* and *José María Pereda.* A member of the Fundación Federico García Lorca, he is currently engaged in work on several conference papers on Lorca and a translation into English of *Impressions and Landscapes.*

ED LAZZARA is a graduate student at U.C.L.A. where he is pursuing a master's degree in Romance Linguistics and Literature. He recently joined the editorial board of *Mester.* His poetry has also appeared in the Portuguese-American newspaper, *Luso-Americano,* as well as in *Reflections,* a journal of Montclair State College where he did his undergraduate work.

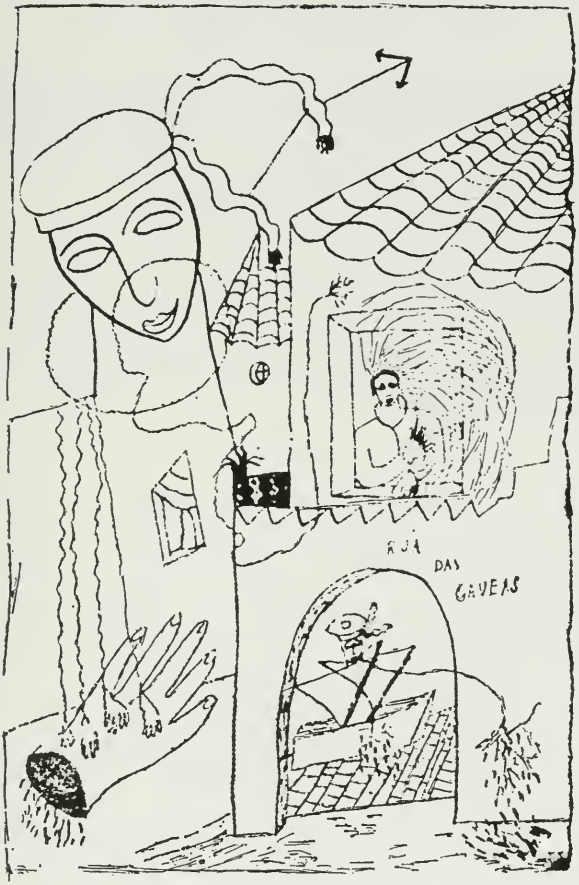
W. ENRIQUE LIZARRAGA received his B.A. from San Francisco State University and is presently a student in the U.C.L.A. master's program and an editor of *Mester.* Appearing in Peruvian journals are two of his other works: "El muchacho de las ojotas plateadas" and "El mar." He is currently in the process of composing a volume of short stories entitled "La casa de arena."

PEDRO S. MELENDEZ is a Ph.D. candidate at the University of Colorado specializing in 20th century Spanish American Narrative. His other publications include: La revolución mexicana apreciada desde *Los de abajo* and "Edilberto Coutinho: o escritor e o homem." He is presently doing research on authors of the River Plate region and on the Brasilian author Murilo Rubião.

JUDY B. MCINNIS holds a doctorate from the University of North Carolina at Chapel Hill and is Associate Professor of Spanish and Comparative Literature at the University of Delaware. In addition to the comparative studies on Lorca which she co-authored with Elizabeth Bohning, her other publications in this area include: "The Psychological Map of García Lorca's Aesthetics" and "Ortega y Gasset and Federico García Lorca." She is currently at work on a monograph concerning Lorca's prose poems.

C. BRIAN MORRIS, D. Litt. from the University of Hull, U.K., is Professor of Spanish at the University of California—Los Angeles. Among his extensive publications in the field of 20th century literature are: *A Generation of Spanish Poets 1920-1936; Surrealism and Spain 1920-1936; This Loving Darkness: the Cinema and Spanish Writers 1920-1936;* and *García Lorca: Bodas de sangre.* His current projects include organizing the Lorca symposium to be held at UCLA in May and composing a book on Lorca.

HECTOR R. ROMERO, Associate Professor at Wayne State University, received his Ph.D. from the University of Illinois, Urbana. He serves on the editorial boards of both the *Publications of the Society of Spanish and Spanish American Studies* and the *Anales de la literatura española contemporánea.* His numerous studies in 19th and 20th century Spanish literature include: *La evolución literaria de Juan Goytisolo; Nuevas perspectivas sobre la generación del 27,* and several articles on García Lorca, Zorrilla, Bécquer, and Dámaso Alonso among others. He currently is in the process of writing a book on García Lorca's *Sonetos.*



Street of Skysails

MESTER, a literary journal, is published twice a year and is in its 14th year of publication. *MESTER* publishes literary criticism and investigation in Spanish, Portuguese, Latin American, and Brazilian literatures, as well as articles in Spanish and Portugese linguistics. Also included are poetry and short stories in Spanish and Portuguese.

ORDER FORM

The Journal appreciates your interest and support. Subscription fees may be made payable to "UCLA—MESTER". We can also invoice you for subscriptions.

☐ Subscription for 1 year (2 issues) beginning with

Volume_____ Number_____ Year_____

☐ Back issue(s):_____

(See subscription rates on p. 2; some issues available in photocopy only.)

Name: _____

Address: _____

City: _____ State: _____ Zip: _____

Mail to: MESTER
Department of Spanish & Portuguese
University of California, Los Angeles
Los Angeles, California 90024

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Revista de actualidad cultural de España, Portugal y América Latina, fundada en 1946.

Director: GIOVANNI MARIA BERTINI (Università di Torino)
Subdirector: GIUSEPPE BELLINI (Università di Milano)
Secretario de Redacción: GIULIANO SORIA (Università di Torino)

Suscripción anual:
—Italia L.25.000
—Extranjero $25

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

via Po, 19 — 10123 TORINO

REDACCIÓN:

via Montebello, 21 — 10124 TORINO

(Italia)

ÍNDICE

Cortázar: "que Supo Abrir la Puerta para Ir a Jugar".
Rubén Benítez 3

Amodiozco istoria
Plazeresko Kantua
Andolin Eguzkitza 22

Waiting for Father and Putting up with Mother. An Iconoclastic View of Carlos Fuentes' *El tuerto es rey* [The One-eyed Man is King]
Gloria Durán 30

Playful Ecphrasis: María Elena Walsh and Children's Literature in Argentina
David William Foster 40

Como tantas otras veces
Visión del mundo
Mercedes Limón 52

Folkloric Structure and Narrative Voice in Bécquer's Leyendas
Linda M. Willem 55

Domingo López Torres, a Surrealist in Tenerife
C. Brian Morris 64

"La barranca"
Edda Piaggio 71

La sátira en "El triángulo perfecto" de René Avilés Fabila
Juan Rolando Romero 73

Tiempo-caos: angustia en Camoēs
Santos Torres-Rosado 85

ÍNDICE

Brazilian Portuguese and the Null Subject Parameter
Paula Kempchinsky 3

Sonhar e desvairar: o mito abortivo de "Páscoa Feliz"
Bruce Williams 17

"O Único Imperador Que Tem, Deveras . . ."
Ronald W. Sousa 27

Reformismo e roupagem revolucionária: uma comparação das forças sociais de mudança em *Esteiros* e *Capitães da Areia*
Alida Bakuzis 36

João Miramar: A Fond Memory of Brazilian Culture Industry?
Neil Larsen 49

The Search for Authentic Man in *As Mãos de Eurídice*
Joanna Courteau 55

Mário e o Modernismo: entre o lirismo e a exploração irreversível da cultura nacional
Robert Krueger 63

nós da corda
Robert Krueger 77

aprendizagem
Robert Krueger 78

O papagaio
Robert Krueger 79

Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

VOLUMEN XIV PRIMAVERA 1985 NÚMERO 1

ÍNDICE

Jorge Guillén, poeta castellano
C. Brian Morris 3

Conscious Primitivism in the Poetics of Mário de Andrade
Robert DiAntonio 12

The Poet in *La voz a ti debida*: A Life in Transition
Kathy McConnell 20

El contexto urbano en las novelas de Alejo Carpentier
Rosa Pellicer 29

The Triumph of White Magic in Rudolfo Anaya's *Bless Me, Última*
Thomas A. Bauder 41

poetamenos: Campo(s) de expressão em cores
Bruce Williams 55

NARRATIVA

De la felicidad, ¡líbranos Señor!
Jorge Kattán Zablah 66

LA MURALLA
Brasas 71

POESÍA

De Martí, para Martí
Silvia Rosa Zamora 74

MESTER

Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

VOLUMEN XIV OTOÑO 1985 NÚMERO 2

ÍNDICE

Número especial dedicado a la obra de Mario Vargas Llosa

Mario Vargas Llosa's *La señorita de Tacna*: Autobiography and/as Theater
Sharon Magnarelli 79

Vargas Llosa y el teatro como mentira
Frank Dauster 89

Narrative Obscurity in *La casa verde*
M. J. Fenwick 95

Un recurso narrativo como estructura: *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa
Wolfgang A. Luchting 102

ÍNDICES
Mester 1970–1984 111

ISSN 0160-2764